

BIBLIOTECA DE BELLAS ARTES

X

HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

BIBLIOTECA DE BELLAS ARTES

HISTORIA

DE

LA PINTURA ESPAÑOLA

POR

PAUL LEFORT

PRÓLOGO DE

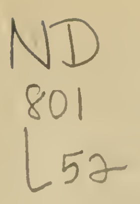
FEDERICO BALART

VERSIÓN CASTELLANA DE J. G. A.



MADRID
LA ESPAÑA EDITORIAL
CRUZADA 4, BAJO, DERECHA

IMP. DEL SUC. DE J. CRUZADO Á CARGO DE FELIPE MARQUÉS
Blasco de Garay, 9.—Teléfono 3.145.



SR. D. JUAN GARCÍA AL-DEGUER

Mi querido amigo: Excelente me parece la idea de dar á luz en castellano el libro de monsieur Lefort sobre *La Pintura Española.*

Sin coincidir en todos sus juicios con el distinguido escritor francés, creo que su obra tiende á llenar un fin no conseguido ni acaso procurado hasta hoy: el de presentar en un cuadro de cortas dimensiones y fácil adquisición el itinerario del arte pictórico español desde sus orígenes hasta Goya inclusive.

Las monografías sueltas que sobre nuestra pintura debemos á plumas nacionales y extranjeras, pueden prestar servicios inestimables á quien tenga medios para adquirirlas, tiempo para leerlas y fuerzas para digerirlas; pero ni el aficionado, distraído por otros estudios, ni el artista, ocupado en otras tareas, pueden llevar á cabo aquel trabajo de ordenación, comparación y enlace, sin el cual es

imposible formar el árbol genealógico de nuestro arte nacional.

No diré yo que monsieur Lefort haya acertado siempre al establecer el abolengo espiritual de nuestros artistas; pero, aparte de otros méritos, tiene el de haber dado un buen ejemplo, y quizá un eficaz estímulo, á los que con más extensión quieran tratar materia tan abundante, tan delicada y tan virgen en muchos de sus pormenores.

Triste sino el de los españoles, «largos en hazañas y cortos en escribirlas»: si manos extranjeras no hubiesen bosquejado el cuadro general de nuestra literatura, en obras, ya prematuras, como la de Bouterveck, ya diminutas y erróneas en muchos puntos. como la de Sismondi, ya escasas de crítica, si ricas de erudición, como la de Ticknor, posible es que no tuviésemos todavía el rico tesoro de nuestros orígenes literarios, acumulado por Amador de los Ríos, ni la serie de excelentes monografías que, publicadas poco á poco por nuestro insigne Menéndez y Pelayo, sólo esperan ser completadas y cosidas para formar la verdadera historia de las letras españolas en los tiempos de su mayor lozanía.

De temer es que la de nuestras glorias artísticas tarde mucho más en llegar á ese punto de madurez; por lo menos, yo no sé que ninguno de los pocos capaces de escribirla tenga, por ahora, el propósito de emprenderla.

Agradezcamos, pues, al distinguido biógrafo de

Velázquez, de Murillo y de Goya el servicio que acaba de prestar á nuestra pintura, poniendo su historia al alcance de todas las fortunas y de todas las inteligencias, en un bosquejo que, sean cuales fueren sus futuras correcciones, se recomienda desde luego por la sencillez, por la mesura y por la claridad.

Felicito á usted por su buen propósito, y me repito su buen amigo y paisano que le quiere de veras y le abraza,

FEDERICO BALART

PREFACIO

No hemos adoptado en este compendio de Historia de la Pintura Española la división en escuelas locales, provinciales ó regionales, habitualmente empleada por los autores antiguos y aplicada por ellos á un grupo ó á una sucesión de artistas, nacidos ó establecidos en un mismo centro ó en una región común.

En nuestra opinión, esta división es absolutamente arbitraria, y no debe ser entendida más que como simple expresión geográfica. Tomada en su sentido estético, la palabra «escuela» implicaría, en efecto, la existencia más ó menos prolongada, y más ó menos activa, de un grupo ó de una sucesión de artistas que poseyeran, si no una unidad absoluta de enseñanza, al menos una comunidad de tendencias, de tradiciones, de sentimientos, y hasta, en la ejecución, cierta fraternidad de métodos. Y, estas condiciones esenciales á la existencia de una escuela, no las encontramos reunidas en ninguna parte, al menos hasta

cierto momento, no más en Cataluña y en Aragón que en Valencia, Toledo, Madrid ó Sevilla. Sólo en el último tercio del siglo XVI, y más de lleno en el principio del siglo siguiente, es cuando las diversas manifestaciones locales ó provinciales, hasta entonces divergentes, vienen á fundirse en una sola y misma escuela, homogénea en sus tendencias, unida en un mismo principio, el naturalismo verdaderamente indígena y nacional, en fin, y muy española.

Antes de esta manifestación definitiva, lentamente preparada por artistas de transición, á veces inconscientes del objeto á que tendían, ninguno de los grupos provinciales, calificados demasiado pomposa é impropiamente con el titulo de escuelas, ofrece en la sucesión de sus pintores una unidad, un conjunto verdadero de tradiciones y de doctrinas.

Unos tras otros, y según la enseñanza recibida, estos artistas imitaron en el origen á los primitivos italianos ó flamencos; después, cuando el Renacimiento penetró en su país, corrieron á estudiar el arte en Florencia, en Roma, en Venecia. Que á esta diversidad de estudios y de iniciación alcanzados fuera de su patria, se una también la variedad de ejemplos practicados por los maestros extranjeros, italianos ó flamencos, establecidos en España, y se tendrá idea de la extrema difusión de estilos y de métodos de que cada provincia, y áun cada población, fué teatro.

Ninguno de los centros artísticos, ya se trate de Sevilla, de Valencia, de Toledo ó de Madrid, como de Aragón

ó de Cataluña, escapó á aquella contienda, á aquella lucha de influencias exteriores.

En su aurora, la pintura española es bizantina, como lo había sido el arte de iluminar; en el siglo XV es simultáneamente flamenca é italiana, según que el pintor había sido enseñado en una ó en otra escuela; bruscamente, en el siglo XVI, se liberta de las timideces góticas y pasa á la imitación de las grandes obras venecianas, florentinas ó romanas.

Entre los nuevos iniciados, los más notables no son, fuera de pocas excepciones, más que «italianizantes» de segunda mano, pero que dejan sin embargo entrever desde muy temprano, á través de sus imitaciones y de sus copias, algo de particular á su raza y á su tierra. En efecto, entonces, cuando los sucesores de Miguel-Angel y de Rafael no son ya más que decadentes, semi-paganos, que practican sobre todo el culto de la elegancia y de las sensualidades de la forma, los españoles, sus discípulos, siguen conservando intacta su fe sencilla y sincera, que traducen, por otra parte, con alguna elocuencia en sus obras.

Les es común una tendencia que no han aprendido de los italianos. Aman á los pequeños, los humildes, los pobres, y hasta sus pintorescos andrajos. Así, en todo lugar, encuentran siempre pretexto para introducirlos en sus composiciones, que toman de ellos cierta cosa de íntimo, de familiar y de conmovedor; y estas tendencias naturalistas, que llegan á veces hasta la trivialidad, que se ve desde el principio apuntar en los artistas pertenecientes

á los dos primeros tercios del siglo XVI, y simultáneamente en Andalucía, en Valencia y en Castilla, aumentan y van afirmándose cada vez más, hasta llegar á ser, en fin, en el siglo XVII, con el gusto innato por los coloridos sobrios, sanos y poderosos, los caracteres más eminentes y más típicos de la pintura española.

P. L.

LA PINTURA ESPAÑOLA

CAPÍTULO PRIMERO

LA DECORACIÓN DE LOS MANUSCRITOS

El arte de iluminar precedió con mucho en España, como en las demás naciones occidentales, al arte de la pintura propiamente dicho. A las ilustraciones de los manuscritos conviene, pues, recurrir para encontrar los orígenes, así como los monumentos más antiguos del arte indígena.

En los tiempos de los reyes godos, las pinturas sobre pergamino no consisten, con frecuencia, más que en titulares muy sencillas trazadas con minio y realzadas con algunos toques de oro. La figura de Cristo crucificado se encuentra en un misal cuya fecha, según Eguren, se remonta al siglo VII. El manuscrito *Comes* que forma parte de la colección de la Academia de la Historia de Madrid, fué comenzado en 744 por el abad del monasterio de San Emiliano. El dibujo de las figuras y de las formas aparece allí de la manera más rudimentaria y bárbara. Bajo este aspecto ofrece ciertas analogías con la manera del dibujante de las figuras de los evangelistas del códice de San

Gall, que se cree ser obra de un monje irlandés. La primera página del *Comes* está adornada con una cruz formada por cintas entrelazadas, de donde penden las letras alpha y omega. Esta cruz está coronada con dos ángeles cuyos piés son demasiado pequeños y de un modelado muy deficiente. El nombre de este manuscrito le viene de la inscripción trazada debajo de la representación de un guerrero armado de lanza y que lleva un escudo de forma redonda marcado con una cruz. En una leyenda posterior á la del título hay estas palabras: *Tellus comes Ruconum sub era* 756, fecha que parece ser la de la terminación del manuscrito.

Passavant, en su estudio sobre el *Arte cristiano en España*, señala, en la biblioteca de San-Gall, otro manuscrito de la misma época, que parece igualmente haber sido ejecutado en España por algún monje irlandés ó anglo-sajón. Debajo de la figura de un hombre, colocado bajo un arco morisco y que ofrece los mismos caracteres de dibujo que se nota en el *Comes*, se lee la firma *Vandalcarius fecit*.

La Academia de la Historia de Madrid posee un *Apocalipsis* del siglo X, obra de Beatus. El título está adornado con una representación del Cordero, colocado en un medallón y en el centro de una cruz, cuyas extremidades están formadas por los animales simbólicos, atributos de los evangelistas; los colores empleados por el iluminador son el púrpura, el amarillo y el verde. Las hojas siguientes están adornadas con diversas miniaturas, entre las cuales se ve á San Juan escribiendo, con un ángel que le sostiene el libro, y á la Virgen representada en pie. Estas figuras son de un dibujo todavía muy rudimentario, y sus piés, unidos y colocados como en las pinturas egipcias, están

presentados de perfil. Bajo arcos revolotean ángeles; uno de estos arcos es de forma árabe. La ornamentación de los márgenes y de las titulares no difiere sensiblemente de los manuscritos franceses ó alemanes de la época carlo-

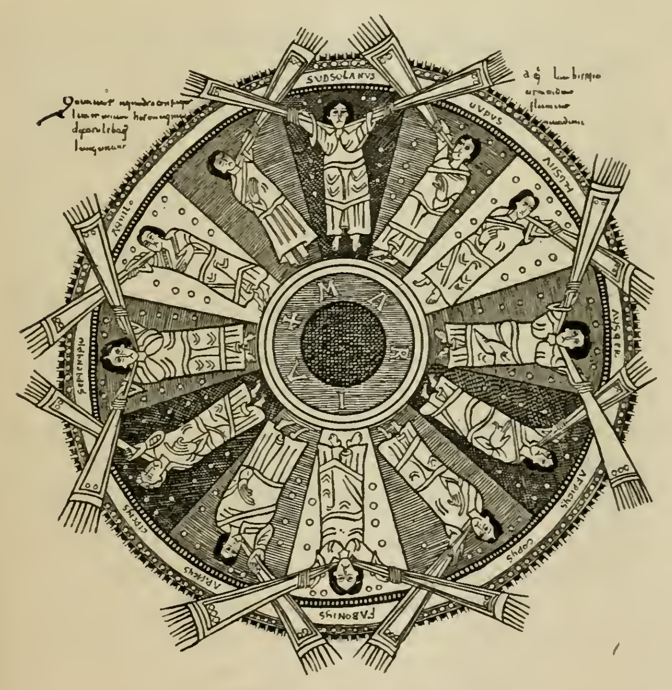


FIG. 1.—Miniatura sacada del *Códice vigilano.*
(Manuscrito del siglo X, perteneciente á la Biblioteca Nacional de Madrid.)

vingia. Nuestra Biblioteca Nacional ha adquirido otros tres manuscritos del mismo Beatus, que contienen *Comentarios del Apocalipsis* y están enriquecidos con figuras de un dibujo atrevido, entre las cuales se ve á los diez reyes

aliados de la Bestia, vestidos de juglares ó de locos, precipitándose en el abismo á la vista del Cordero triunfante. Uno de los ejemplares, poco posterior al siglo X, ofrece un síntoma naturalista que merece ser notado: una inicial, una M mayúscula, formada por dos músicos bailando. Uno de éstos tiene un arco y con él rasca las cuerdas de un instrumento que se parece mucho á una guitarra.

M. L. Delisle ha descrito en sus *Misceláneas de paleografía*, el tercer manuscrito de Beatus que no contiene menos de sesenta miniaturas, de una ejecución bastante grosera por lo demás. El sabio paleógrafo ha comparado este ejemplar con otros muchos de la misma obra, ejecutados en los monasterios de España, en la Cogulla, en San Isidoro de León, en Silos y en otras partes, y de su examen saca, entre otras, esta observación: que los iluminadores de entonces no eran aficionados al azul, y que lo reemplazaban casi constantemente con el púrpura ó el violeta. Nota que este último matiz alterna con el rojo en la mayoría de las iniciales y que el colorido está avivado á menudo por una goma de reflejos argentinos.

Débese al monje Vigila, del convento de San Mártin de Abelda, un manuscrito, fechado en 976, relativo á diversos concilios generales, uno de ellos celebrado en Toledo, y que pertenece á la Biblioteca Nacional de Madrid. Entre otras miniaturas, este *Códice vigilano* encierra los retratos de los reyes D. Sancho el Craso y D. Ramiro, de la reina Doña Urraca, y hasta el del iluminador, quien, según su propio testimonio, se hizo ayudar en este trabajo por los monjes Saracino y García. Otro manuscrito conservado en el Escorial, relativo igualmente á la historia de los concilios, y que parece datar de la misma época que

el precedente, nos muestra en su primera página al artista iluminador, sentado bajo un pórtico de aquitectura morisca. Más allá representa á Adán y Eva bajo el árbol de la ciencia del bien y del mal; después se ve la imagen del



FIG. 2.—Miniatura sacada de los Evangelios ó *Códice áureo.*

(Manuscrito del siglo XI, ejecutado en Alemania y perteneciente á la biblioteca del Escorial.)

Salvador bendiciendo á la manera griega. El dibujo de estas miniaturas, bizantinas por la inspiración, pero donde los personajes no tienen más que apariencias de piés, y cuyas manos son de dimensiones desproporcionadas, es excesivamente brutal y arcáico; no ofrece ningún progreso sobre las iluminaciones del siglo VIII, y queda por debajo,

como arte, de las miniaturas alemanas, pero bizantinas por la inspiración, del *Códice áureo*, regalo del emperador Conrado II, en 1020, que posee igualmente el Escorial.

En el Tesoro de la catedral de Toledo, en la Colombina de Sevilla y en la Biblioteca de la Academia española de la Historia, se conservan numerosos manuscritos, que se remontan á los siglos XII y XIII, donde se encuentran miniaturas, interesantes por los detalles de trajes y de armaduras, y cuyo dibujo comienza á aproximarse al de los artistas flamencos, franceses ó alemanes contemporáneos. Una Biblia escrita para el rey Alfonso el Sabio por el pintor Pedro de Pamplona, y perteneciente á la Colombina, es particularmente notable por las numerosas representaciones de asuntos sagrados de que se compone su ilustración, donde aparecen frecuentemente detalles de arquitectura morisca. Gran interés artístico tiene igualmente el manuscrito del Escorial, ejecutado en Sevilla para el mismo rey Alfonso, y titulado: *Juegos diversos de Axedrez, de dados y tablas;* abunda en curiosas iluminaciones acuareladas, representando señores y personajes pertenecientes á las diferentes clases de la sociedad de la época, jugando éstos á diversos juegos, y al rey Alfonso mismo sentado bajo un pórtico y enseñando las piezas del juego á un paje; en otra parte, es un príncipe moro que habla con un profesor de ajedrez; en una bellísima pintura á la aguada, colocada al principio del manuscrito, el artista ha representado al rey dictando á un escriba las reglas de diversos juegos, teniendo á su izquierda un grupo de personajes; todos están sentados bajo arcos de estilo gótico.

El *Pontifical* de la catedral de Sevilla, comenzado en 1390 y no terminado hasta 1473, encierra numerosas com-

posiciones iluminadas, de ejecución muy diversa, pero que recuerdan, en su mayoría, el estilo de la escuela franco-flamenca contemporánea. Algunas son de gran interés, tanto por la importancia de los asuntos representados, como por sus extraordinarias dimensiones, y sobre todo por la extrema habilidad desplegada por el artista. Encuadra-



Fig. 3.—Miniatura sacada del *Libro de las Tablas*.
(Manuscrito español del siglo XIII —Biblioteca del Escorial.)

das en ornamentos formados de ingeniosos caprichos y de detalles exquisitos, destácanse sobre fondos de oro, rojos y azules, dispuestos en cuadraditos variados de color, sobre los cuales están pintados en realce adornos de oro.

El misal del cardenal Mendoza, que pertenece á la misma catedral, está también enriquecido con soberbias

miniaturas de tamaño menor que las precedentes, pero de

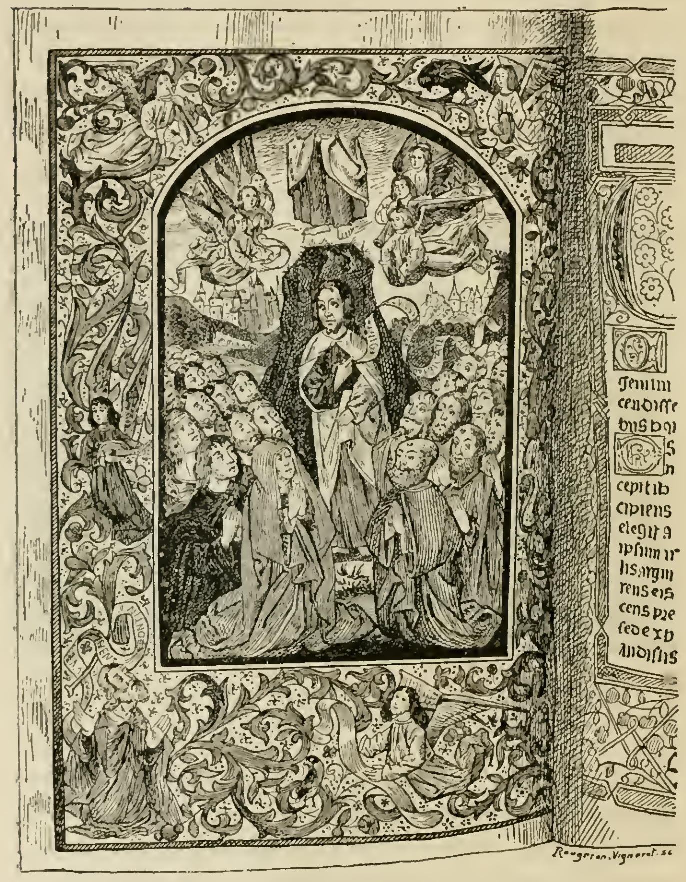


FIG. 4.—Miniatura sacada del *Devocionario* de Isabel la Católica.
(Manuscrito del siglo XV.—Biblioteca del Escorial.)

un carácter artístico que permite atribuir algunas de ellas

á la escuela de los Van Eyck. Ciertos detalles típicos de arquitectura, de trajes, de fisonomías y un colorido más obscuro en la ejecución de las carnes, y en general, más caliente que en las miniaturas flamencas, prueban que el artista que las hizo era español, ó al menos, que habitaba en España. Otro soberbio misal, decorado en el estilo de las escuelas del Norte y que fué acabado para la reina Isabel, en 1496, por Francisco Flores, se conserva en Granada en el Tesoro de la capilla sepulcral de los Reyes Católicos.

El arte italiano tuvo también gran parte de influencia en la ejecución de algunos manuscritos de la misma época. Cean Bermúdez, cita entre otros monumentos de este orden, las *Decretales*, obra de García Martínez, que trabajaba en Aviñón hacia 1343, así como las miniaturas que adornan el misal del cardenal Jiménez de Cisneros; estas obras forman parte de la biblioteca de la catedral de Sevilla. El último, además de diversas pequeñas composiciones de carácter italiano evidente, contiene una de mayor tamaño, donde el artista, seguramente indígena, porque sus tipos de figuras son muy españoles, ha representado la *Crucifixión*.

Con los reinados de Juana la Loca y de Carlos V, vemos reaparecer la influencia flamenca, primero en un *Oficio de la Virgen*, de la biblioteca del Escorial, y después en un *Devocionario* que perteneció á Carlos V. El interesante *Libro de Montería*, ó recopilación consagrada á los diversos géneros de caza, que posee la biblioteca real de Madrid, es una obra del siglo XVI, impregnada del naturalismo de las escuelas del Norte, pero cuya ejecución no iguala, sin embargo, la precisión, la finura de dibujo, ni la delicadeza de colorido de los grandes iluminadores borgo-

ñones ó flamencos contemporáneos. Como había hecho

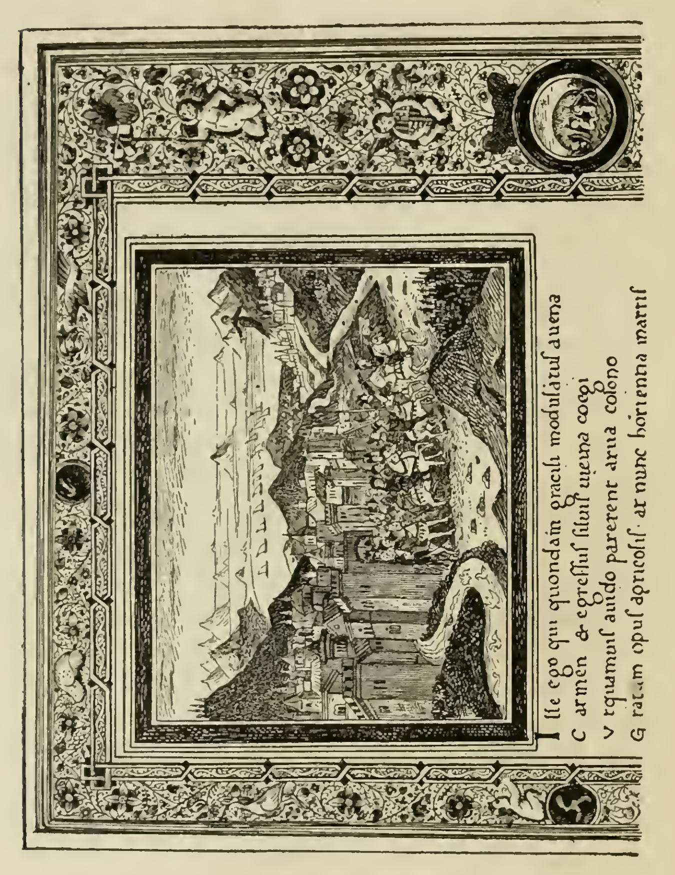


Fig. 5.—Miniatura sacada del *Virgilio.*

(Manuscrito florentino del siglo XV.—Biblioteca del Escorial.)

Carlos V con el célebre iluminador Antonio de Holanda, Felipe II protegió á su hijo Francisco de Holanda, portu-

gués de origen y muy hábil miniaturista á la manera de Ju-

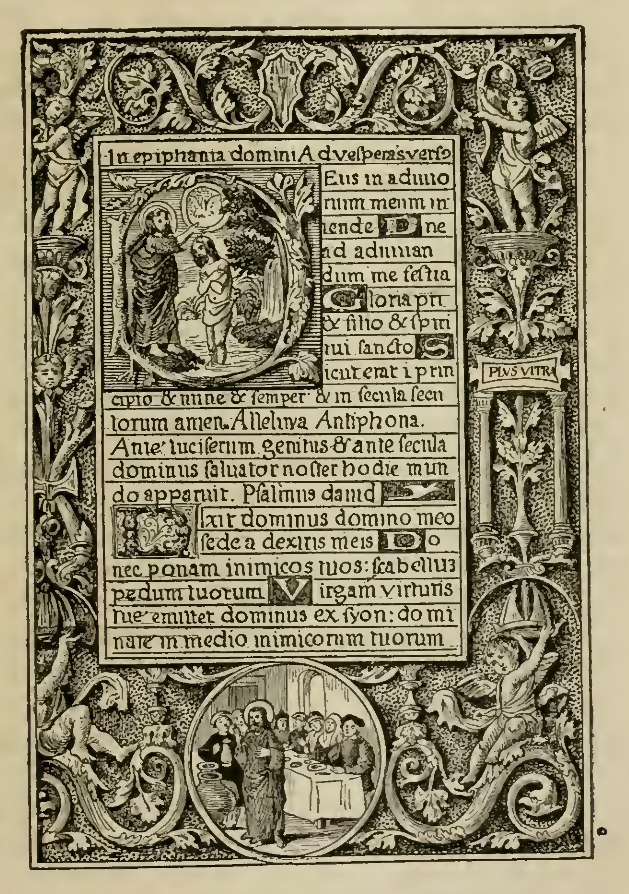


Fig. 6.—Miniatura sacada del *Devocionario* de Felipe II.
(Manuscrito del siglo XVI.—Biblioteca del Escorial.)

lio Clovio. Teniendo que hacer ejecutar los libros del Escorial, Felipe II no llamó para este trabajo más que á ar-

tistas, ya italianos de origen, ya españoles, pero formados en la escuela romana ó florentina. Entre estos últimos, nótase, por haber dado pruebas de especial habilidad, á fray Andrés de León, Nicolás de la Torre, Jusepe Rodríguez, Francisco Hernández, Simón de Santiago, fray Martín de Palencia, Juan Salazar y fray Julián de la Fuente del Saz.

Algunos de estos iluminadores colaboraron igualmente con Francisco de Villadiego y Diego de Arroyo, que había estudiado el arte en Italia, en la decoración de diversos libros de coro para la catedral de Toledo. Conviene citar también, como autores de las espléndidas miniaturas del misal, en seis volúmenes, ofrecido á esta misma catedral por el cardenal Cisneros, misal que fué terminado en 1518, los nombres de Bernardino Canderroa, de Alonso Vázquez y de fray Felipe. Con el siglo XVII comienza la decadencia de la miniatura; sin embargo, aun fué practicada largo tiempo, y encontramos nombres de iluminadores hasta el final del siglo XVIII. Pero el estudio de sus obras no ofrecería ya ningún interés artístico.

Del examen cronológico de algunos de los manuscritos de que acabamos de hablar, despréndese claramente que, unas veces el arte de las escuelas del Norte, otras veces el arte italiano, inspiró á los iluminadores españoles, y que éstos obedecieron á una ó á otra influencia, no según la época y el medio en que vivió el artista, puesto que vemos estas dos influencias ejercerse simultáneamente en un mismo centro y en un mismo momento, sino más bien como consecuencia y como resultado de la enseñanza que el artista recibiera y que él continuó, por lo demás, mezclando en ella algo de su personalidad y de las tendencias naturalistas de su raza.

CAPÍTULO II

LOS ORÍGENES DE LA PINTURA EN LOS REINOS DE VALENCIA, DE ARAGÓN Y DE CATALUÑA

(DESDE EL SIGLO XIV HASTA EL PRINCIPIO DEL XVI)

Ocupada por completo desde el siglo VIII hasta el fin del XV en sus luchas incesantes contra los moros, España no tuvo ni gusto ni tiempo de cultivar mucho las artes y de adquirir, como las naciones vecinas, los refinamientos de la civilización. Sin embargo, en los archivos hay documentos que demuestran que tuvo pintores desde el siglo XIII. En una cuenta de gastos, que data del reinado de Sancho IV, Rodrigo Esteban es ya calificado con el título de *pintor del rey;* es verdad que ignoramos cuál era el género de pintura que podría ejercer este artista. En 1382, un catalán, Juan Cesilles, se compromete, por contrato y mediante el precio de 320 florines de Aragón, á pintar, para el altar mayor de la iglesia de San Pedro en Reus, la representación de los doce apóstoles y varios otros motivos decorativos. En fin, sobre la tumba del obispo Tenorio, muerto en 1399, colocada en la capilla de San Blas, junto al claustro de la catedral de Toledo, se ve la firma de Feran González, quien se califica de *pintor y tallista de imágenes.* Desde los primeros años del siglo XIV, Va-

lencia tiene su *mestre* Marzal, á quien el municipio concede un local para el ejercicio de su arte; luego es á Guillermo Arnaldo, nacido en Mallorca, pero establecido en Valencia, á quien una carta de Juan I de Aragón autoriza, en 1392, á usar armas; un poco después, se ve en diversos documentos los nombres de numerosos pintores valencianos: Tristán Bataller, Juan Zarabolleda, Guillermo Stoda, Pedro Nicolau, Roger Esperandeu, Juan Palaxi, Jaime Stopinya, Antonio Pérez, Domingo Adzuava y Juan Reixats, artista de gran renombre, que trabajaba alrededor del año 1456.

En el siglo XIV encontramos en Aragón, que, del mismo modo que Cataluña y Valencia, tenía incesantes relaciones políticas y comerciales con Italia, y donde la pintura tomó desde entonces un gran desarrollo, pintores indígenas. De 1300 á 1350 son Raimundo Torrente, Guillén Tort y Pedro de Zuera; después, hacia 1473, el *maese* Alfaro, que decora con cuadros el altar mayor del convento de San Cucufate del Vallés, y en la misma época, Juan de la Abadía, autor del retablo de Santa Orosia en la catedral de Jaca. En fin, hacia el final del siglo XIV, el pintor catalán Luis Borrasa, cuya reputación se había extendido fuera de Cataluña y Aragón, y que decora con sus obras los retablos de San Juan de Valls, de San Salvador de Guardiola, de San Antonio de Manresa y hasta de una de las iglesias de Burgos.

En el siglo XV, Cataluña está en posesión de toda una legión de artistas, entre los cuales se distinguen particularmente el monje Senis, que era á la vez escultor; Fontanet, pintor en vidrio y autor de algunas vidrieras de la catedral de Barcelona; los Alemany, familia de artistas

que contó, del siglo XIV al XV, escultores, pintores y orfebristas; CLEMENTE DOMENECH, titulado pintor del Consejo; GERARDO JANER, JAIME ALBERTO DEZPLA, LUIS CLA-



FIG. 7.—LUIS DALMAU, *los Concelleres ante la Virgen*. (Ayuntamiento de Barcelona.)

VER, FRANCISCO TRIES, DIEGO DE SEVILLA, PONCIO COLOMER, sobre los cuales no sabemos más sino que ejercían su arte ó su oficio en Barcelona; JUAN SQUELLA, que pintaba las banderas de los reinos de Aragón de y Cataluña hacia 1440; DOMINGO MATALÍ, que se compromete, en 1435, á

pintar diversos cuadros para el convento de los Agustinos; BENITO MARTORELL, autor del retablo, hace mucho tiempo destruído, de la capilla de San Marcos, en la catedral de Barcelona, por el cual recibió el artista la considerable suma de 520 florines, y que no le llevó menos de dos años de trabajo; y en fin, LUIS DALMAU, el más interesante para nosotros entre todos estos artistas, puesto que al menos es posible darnos cuenta de su talento por el examen de su principal cuadro, *Los Concelleres ante la Virgen,* ejecutado para la iglesia de San Miguel, de Barcelona, y conservado hoy en el Ayuntamiento.

Esta notable pintura, concebida en el estilo flamenco, representa á la Virgen con el niño Jesús, sentada sobre un trono gótico, en una capilla del mismo estilo, riquísimamente decorada con adornos arquitecturales y estatuitas. La Virgen está acompañada de San Cucufate y de Santa Eulalia, patrones de Barcelona; ante ella están arrodillados los cinco *concelleres* del Municipio, pintados con su traje de ceromonia y seguramente tomados del natural. Grupos de ángeles y de doncellas, con papeles de música en las manos, ocupan los costados de la capilla formando coros. Al pie del trono se lee la inscripción siguiente, escrita en caracteres góticos: *Sub anno 1445. per Ludovicum. Dalmau. fuisse pictum.* De un documento conservado en los archivos del municipio, resulta que esta obra fue encargada á Dalmau en 1442, con ocasión de la elección de los concelleres Juan Lull, Ramón Saball, Francisco Lobet, Antonio Vilatorta y Jaime Destorrent.

Entre los artistas que llevaron por esta misma época el título de *pintor de la Diputación* del reino de Aragón, debemos mencionar á BONANT DE LA ORTIGA, que habitaba

en Zaragoza, y que ejecutaba en 1420 el retablo de San Agustín de la Seo, y en 1457 el cuadro de altar del convento de San Francisco; murió en 1492 y le sucedió en su título y su empleo PEDRO DE APONTE, quien pintó para el rey Juan II un altar portátil. En 1479 el rey Fernando el Católico lo nombró pintor suyo y se lo llevó á Castilla. Acaso había aprendido en Italia; mas como quiera que sea, se le atribuye la importación, en las provincias del Norte de España, de la manera de pintar al óleo. Hizo los retratos de Isabel y de Fernando, y acompañó á los Reyes Católicos al sitio de Granada. Según Jusepe Martínez, fué el inventor de aquellas famosas murallas de lienzo pintado con que se rodeó el campamento de Santa Fe, establecido por el ejército español enfrente de la ciudad sitiada, y que dieron á los moros la ilusión de verdaderas murallas, construídas por completo en una sola noche. (1) Al decir del mismo autor, Pedro de Aponte hizo para la iglesia de San Lorenzo, de Huesca, dos cuadros que le fueron encargados por Fernando, y cuyo mérito ensalza. En 1517, el mismo artista ejecutaba para la iglesia de la Magdalena, de Zaragoza, una tabla de altar, que es una obra notable, y que ofrece alguna analogía con las obras de los primitivos italianos, anteriores en un siglo.

No nos ha sido siempre fácil citar al lado del nombre de uno de estos numerosos artistas aragoneses, catalanes ó valencianos, una ó muchas de sus obras auténticas. La secularización de los conventos, la incuria, la destrucción de antiguos retablos de las iglesias, y la dispersión de las

(1) Jusepe Martínez, *Discursos prasticables del nobilissimo arte de la pintura*, página 104.—Madrid 1866.

pinturas que los adornaban han hecho difíciles, si no imposibles, útiles é indispensables relaciones entre el artista y sus producciones. Nos han sido conservadas felizmente algunas obras, anónimas en verdad, pero indígenas y pertenecientes á los siglos XIV y XV, que permiten darse aproximadamente cuenta, para este mismo período, de la naturaleza de las influencias exteriores á que obedecieron los artistas de las provincias del Nordeste de España.

La Academia de la Historia, de Madrid, posee diversas tablas, arrancadas de un retablo procedente de un convento de Aragón, y que llevan la fecha de 1390. Seis asuntos tomados de la vida de la Virgen y otras tantas escenas de la pasión de Cristo, decoran las dos hojas que formaban primitivamente los costados del retablo, adornado en otro tiempo de estatuitas colocadas bajo arcos góticos. Estas pinturas, bastante débiles de dibujo y de colorido, están impregnadas de una gran candidez, pero su ejecución y su disposición son pesadas y torpes; no permitirían, si se pudieran sacar de ellas conclusiones generales, suponer que el arte de la pintura se elevaba entonces en Aragón á un grado comparable con lo que encontramos en Cataluña.

El claustro de la catedral de Barcelona, hace poco todavía tan rico en obras de arte de las épocas primitivas, está, entre otras decoraciones murales, adornado con una pintura notable por más de un título: representa dos obispos sentados en un sitial riquísimamente ornamentado; uno de los obispos parece ser San Martín, y tiene en la mano el báculo episcopal; la acción figurada por el artista parece hacer alusión al encuentro de dos prelados amigos y reunidos por primera vez, después de una larga separa-

ción. Un sentimiento de intimidad y de nobleza se desprende de esta escena, tratada, en los detalles de los trajes y en la expresión de las fisonomías, con una conciencia y una corrección perfectas. El autor de esta pintura, ejecutada verosímilmente hacia el fin del siglo XIV ó el principio del XV se inspiró evidentemente en el arte de Italia; pero el tono algo oscuro de los rostros y otras particularidades apenas permiten desconocer su verdadero origen; asuntos sacados de la vida de San Martín encuadran la figura central, ejecutada al temple sobre un fondo de oro, y de un colorido armonioso y franco.

Otra composición, representando la *Transfiguración*, pintada igualmente sobre fondo de oro estampado de ornamentos, pero de un estilo más rudo y de un dibujo más seco que la precedente, existe en la capilla de las fuentes bautismales del mismo claustro. En ella está figurado Jesús vestido de blanco, rodeado de Moisés y del profeta Elías; tiene las manos alzadas y parece bendecir ó adjurar á tres apóstoles en actitud de interrogarle. Como el precedente, este cuadro está rodeado de diversos asuntos tomados de la vida de Cristo, y coronado con el escudo de armas del donante. Se desconoce al autor, que debió estudiar en Italia; la fecha de ejecución puede ser fijada alrededor de 1450.

Una tabla de altar, en este mismo claustro, donde están representados San Bartolomé y Santa Rosalía sobre fondo de oro, recuerda bastante las obras florentinas del principio del siglo XV, mientras que otras pinturas que figuran á Santa Lucía y á San Sebastián pertenecen más bien, como afinidades de carácter, á la escuela de los primitivos genoveses.

Es de notar que el empleo de los fondos de oro ricamente estampados, que señalamos en estas diversas obras, se prolongó bastante en el Nordeste de España; también se comprueba su uso en los cuadros de autor desconocido que adornan el retablo de San Cosme y de San Damián, y cuya ejecución es posterior á 1520.

Paralelamente á la influencia italiana, que se ve claramente afirmarse en las obras indígenas de que acabamos de hablar, se puede comprobar, en el mismo claustro, que estaba lejos de ser única, y que los métodos venidos de Flandes contaban igualmente en Cataluña hábiles practicantes. Encontramos un testimonio de ello en una pintura ejecutada en el fondo del nicho sepulcral de Alfonso V; representa cuatro ángeles vestidos de blanco y volando sobre nubes. El estilo de la escuela de los Van-Eyck es evidente en esta obra, que parece haber sido ejecutada de 1440 á 1445, precisamente cuando Luis Dalmau terminaba, con los mismos procedimientos de escuela, su interesante cuadro de *los Concelleres ante la Virgen*.

Estas influencias exteriores, ejercidas casi simultáneamente, pueden ser comprobadas lo mismo en Valencia que en Barcelona. Muchas pinturas de origen franco-flamenco ó borgoñón, que datan del siglo XV y conservadas en la catedral de Valencia y en el Museo provincial, atestiguan que aquí también los artistas indígenas pudieron pedir sus inspiraciones lo mismo á la escuela italiana que á las escuelas del Norte, y á veces hasta á sus vecinos provenzales.

CAPÍTULO III

LOS ORÍGENES DE LA PINTURA EN CASTILLA Y EN ANDALUCÍA

(DESDE EL SIGLO XIV HASTA EL PRINCIPIO DEL XVI)

Los primeros nombres de pintores que registra la historia del arte en Castilla son nombres italianos. Juan I atrae á su corte al florentino Gherardo Starnina, discípulo de Antonio Veneziano, y lo colma de riquezas (1383); luego, bajo el reinado de Juan II, se ve llegar á Castilla otro florentino, Dello, á quien el rey hace caballero, y que lleva en la corte un tren de gran señor. Después de haber vuelto algún tiempo á Florencia para hacer ostentación de su título y de su fortuna, Dello regresó á España, donde murió hacia 1421.

Ninguna obra de estos dos artistas ejecutada en España ha llegado hasta nosotros; es de suponer, sin embargo, que el uno y el otro debieron ejercer cierta influencia sobre los pintores indígenas, sin que por lo demás podamos dar pruebas de ello. En la Academia de la Historia, de Madrid se conservan algunos retablos ó fragmentos de retablos, de marcado carácter italiano; proceden de los suprimidos monasterios de Piedra, de San Millán de la Cogulla, y de la iglesia de Yuso; pero sus autores son desco-

nocidos, y no se puede precisar exactamente la época en que fueron ejecutados: probablemente el siglo XV.

El reinado de Juan II, fué particularmente favorable al desenvolvimiento de las letras y de las artes. Se había introducido el lujo en la corte de este monarca, que hizo, en 1428, la acogida más favorable al ilustre Juan Van-Eyk. Agregado á la persona de Felipe el Bueno, el maestro flamenco había acompañado á Portugal la embajada enviada por el duque de Borgoña, para pedir la mano de Isabel, hija de Juan I. Hizo el retrato de la infanta y después emprendió, con los embajadores flamencos, un viaje por España. Una relación de este viaje, conservada en los archivos del reino, en Bruselas, y donde están consignados algunos curiosos detalles sobre las provincias visitadas por la embajada, Castilla, Andalucía y el reino de Granada, donde reinaba el emir Mohammed, permite suponer que Juan Van-Eyk debió hacer algún empleo de su maravilloso talento durante su estancia en Castilla (1). Pero también aquí nos faltan testimonios irrefutables. ¿Fué acaso consecuencia de la gran reputación que el artista había sin duda conquistado ya en España lo que determinó á Enrique IV, hijo de Juan II, á hacer la adquisición del *Triunfo de la Iglesia cristiana sobre la Sinagoga*, este cuadro tan discutido y que forma hoy parte del museo del Prado? Es atribuído en tanto á Huberto Van-Eyk, en tanto á Juan, en tanto á los dos hermanos reunidos, á la vez que críticos alemanes no quieren ver en él más que una copia ejecutada en el siglo XVI. Lo que está fuera de toda dis-

(1) Gachard, *Colección de documentos inéditos*, tomo II, pág. 63.—A. J. Wauters, *La pintura flamenca*.

cusión es que este precioso cuadro fué regalado en 1454 al monasterio del Parral, de Segovia, y que no salió de allí hasta 1836, á consecuencia de la secularización de este convento. Muchos pintores flamencos del mayor mérito le habían precedido ya en España. En 1443, el papa Martín V había ofrecido á Juan II el pequeño tríptico de la *Natividad*, pintado por Roger Van der Weyden, regalado por el rey al convento de Miraflores, cerca de Burgos, y que se encuentra hoy en el museo de Berlín. Con obras también de Van der Weyden ó de su escuela enriqueció este monarca el mismo monasterio, donde, hacia el 1499, el misterioso artista, llamado *Juan Flamenco* por los documentos españoles, acababa importantes pinturas murales.

Por lo demás, obsérvase durante todo el siglo XV una constante emigración de obras de arte entre Flandes y Castilla, que se explica por los lazos de familia que unían á las dos casas de Castilla y de Borgoña. Los donativos, las adquisiciones de obras de la escuela flamenca, se multiplicaron áun bajo el reinado de los Reyes Católicos y de sus sucesores, como lo atestiguan los inventarios de las colecciones reales, conservados en el archivo de Simancas. Encuéntranse allí, mezclados con pinturas bizantinas, cuadros de santos, retratos de personajes reales, oratorios portátiles en forma de dípticos ó de trípticos, cuyos autores no son siempre conocidos ó claramente designados, pero entre los cuales aparecen frecuentemente los nombres de *maese Michiel* ó *Miguel* (?), de Van-Eyk, Van der Weyden, Memling, Petrus Cristus, Juan de Mabuse, Jerónimo Bosch, á quien estos documentos llaman *el Bosco*, de Joaquín Patinier y de Quintín Metsys, y más tarde, al-

gunos nombres de artistas alemanes, tales como Alberto Durero, Cranach, Holbein, Lucas de Leyde, etc., etc. El número de los arquitectos, de los escultores y de los pintores atraídos de Flandes y de Borgoña, durante los siglos XIV y XV, para dirigir las construcciones de las catedrales y de las moradas reales, ó colaborar en su decoración, fue igualmente considerable. Explícase así fácilmente cómo de esta mezcla de influencias flamencas é italianas, sucesiva ó simultáneamente sufridas por los artistas locales, sin personalidad acusada, nacieron aquellas pinturas españolas tan difíciles de definir en punto á orígenes, de tal modo son híbridas y tímidas de carácter, cuya ejecución pertenece al siglo XV. Según los contactos, la enseñanza seguida y los ejemplos que se proponen imitar, estos artistas primitivos copian á los unos, toman de los otros, y de estas amalgamas, todavía extrañamente vacilantes y débiles al principio, sacaron poco á poco algo como una manera, como un estilo intermedio, cuyo carácter realista, más conforme con el genio nacional, irá poco á poco acentuándose, hasta mostrarse, en fin, en el siglo XVII en un florecimiento original y soberbio.

En ninguna parte, como en Castilla y en Andalucía, se ve mejor, estudiando las producciones primitivas de los artistas indígenas, por qué fases de imitaciones y de tanteos, por qué lentas transiciones ha pasado en España el arte de pintar, antes de llegar á su completa emancipación.

El pintor más antiguo de que hacen mención los archivos de la catedral de Toledo es JUAN ALFÓN designado, en un documento de 1418, como autor de las pinturas de dos retablos hace mucho tiempo destruídos. Verosímilmente

se trataba de retablos de escultura que Alfón fué encargado de pintar.

Un testamento fechado en 1455, nos revela el nombre de un verdadero pintor, JORGE INGLÉS, á quien el marqués de Santillana, don Íñigo Lopez de Mendoza, encargaba de decorar, para el hospital de Buitrago, un retablo compuesto de dos cuerpos. A cada lado de la estatua de la Virgen que ocupaba la parte central, el artista representó al donante arrodillado y en oración, con un page detrás, y á la marquesa de rodillas, acompañada de su doncella. Por encima de estos personajes figuraba un coro de ángeles que remataba un San Jorge. Estas pinturas de Inglés existían aún, á lo que parece, á últimos del siglo pasado, y Cean Bermúdez pudo examinar algunos de sus fragmentos, de los que hace grandes elogios.

Un contrato fechado en 1476 menciona á otros dos artistas, GARCÍA DEL BARCO y JUAN RODRÍGUEZ, á quienes el duque de Alba encarga de decorar «á la morisca» diversas piezas y galerías de su palacio del Barco. Este género de decoración, llamado estilo *mudéjar*, era más bien oficio que arte; consistía en colorear estucos, trabajados á la manera de los moros, y techos de madera, y en mezclar á sus arabescos caprichosas figuras y lo más habitualmente plantas, flores y pájaros. DIEGO LOPEZ, ALVAR PÉREZ DE VILLOLDO, MARTEL, ALONSO SANCHEZ Y LUIS DE MEDINA, autores de la decoración del *paraninfo* ó teatro escolástico de la Universidad de Alcalá, no ejercieron probablemente un arte más elevado que los precedentes.

Un documento auténtico fechado en 1448 nos da los nombres de JUAN DE SEGOVIA, PEDRO GUMIEL y SANCHO DE ZAMORA, calificados pintores y escultores, que ejecutaron en

colaboración el retablo compuesto de pinturas y esculturas de la capilla de Santiago en la catedral de Toledo. Este precioso monumento del arte indígena y uno de los más antiguos que nos hayan sido conservados, está formado de muchos cuerpos. Alrededor de una estatua polícroma de Santiago de Compostela están colocadas catorce figuras pintadas sobre fondo de oro; en lo alto está la Virgen con el Niño, sentada en un trono y adorada por ángeles; debajo están representadas escenas de la Pasión y diversas figuras de santos y de apóstoles. Abajo, en dos pequeñas tablas, represéntase á Don Alvaro de Luna con su santo patrón á la espalda, y á doña Juana Pimentel, su mujer, enterrados ambos en esta capilla. El carácter de estas pinturas es en general flamenco, principalmente en los retratos de los dos personajes arrodillados en oración. Pero nótase allí un elemento indígena que se muestra claramente en la ejecución de color caliente y algo dura, así como en los contornos acusados de las figuras.

Los biógrafos no dan más que muy pocas noticias sobre la vida y las obras de PEDRO BERRUGUETE, que trabajaba en Castilla á fines del siglo XV y áun probablemente durante los primeros años del XVI. Este maestro fué sin embargo el pintor titular del rey Felipe el Hermoso, marido de doña Juana la Loca, y tuvo por hijo al célebre Alfonso Berruguete. Había nacido, créese, en Paredes de Nava, donde se casó en 1478. En 1483 (juntamente con un colaborador, que se supone ser Antonio del Rincón), el cabildo de la catedral de Toledo encargó á Pedro Berruguete de decorar con frescos la antigua sacristía, trabajo que terminaba en 1488. Un poco después, en 1495, pintaba igualmente al fresco el claustro de la misma catedral. Nada sub-

siste hoy de estas dos grandes decoraciones por las cuales

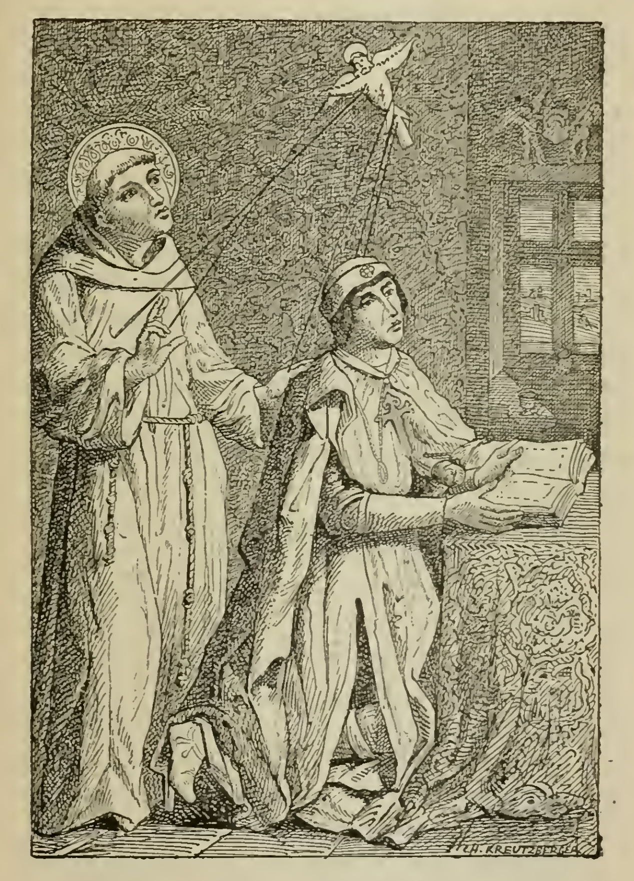


FIG. 8.—JUAN DE SEGOVIA, P. GUMIEL Y S. DE ZAMORA.
Retrato de don Alvaro de Luna.
(Fragmento de un cuadro de altar de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo.

el artista recibio sumas considerables. Se ignora si fué an-

tes ó después de su estancia en Toledo cuando Pedro Berruguete ejecutó en Avila, en colaboración con Santos Cruz, obras numerosas é importantes, tales como diversos retablos en la catedral, en el convento de Santo Domingo y en el claustro del convento de Santo Tomás. En el Museo de Madrid consérvanse hoy nueve tablas procedentes de este último convento. Una representa á Santo Domingo rodeada la cabeza de un nimbo de oro, donde se lee en caracteres góticos la leyenda: *Santo Domingo inquisidor*, introduciendo un báculo en la boca de un monstruo que vomita llamas. Otras siete tratan asuntos tomados de la vida de Santo Domingo, de Santo Tomás de Aquino y de San Pedro mártir; la novela representa una comunidad de bernardos asistiendo á un *Exorcismo*. Una décima tabla, perteneciente al mismo Museo y atribuída según toda verosimilitud á Pedro Berruguete, nos muestra un *Auto de Fe*, presidido por Santo Domingo. Todas estas pinturas están ejecutadas sobre fondos de oro ó de plata y realzadas con adornos de oro en relieve en los paños y los accesorios. La ejecución de estas diez obras no es homogénea, y se distingue con bastante claridad el trabajo de dos manos diferentes, una de las cuales, acaso la de Santos Cruz, es más débil que la otra. Por el color, que es enérgico, más bien que por el dibujo, que es seco, recortado y cándidamente incorrecto, estas pinturas recuerdan algo de lejos á los primitivos de la escuela veneciana.

Antonio del Rincón, que parece haberse asociado á Pedro Berruguete para ciertos trabajos emprendidos en común en la catedral de Toledo, nació, según los biógrafos españoles, en Guadalajara, hacia 1446. Trasladado muy temprano á Italia allí habría estudiado el arte y tenido,

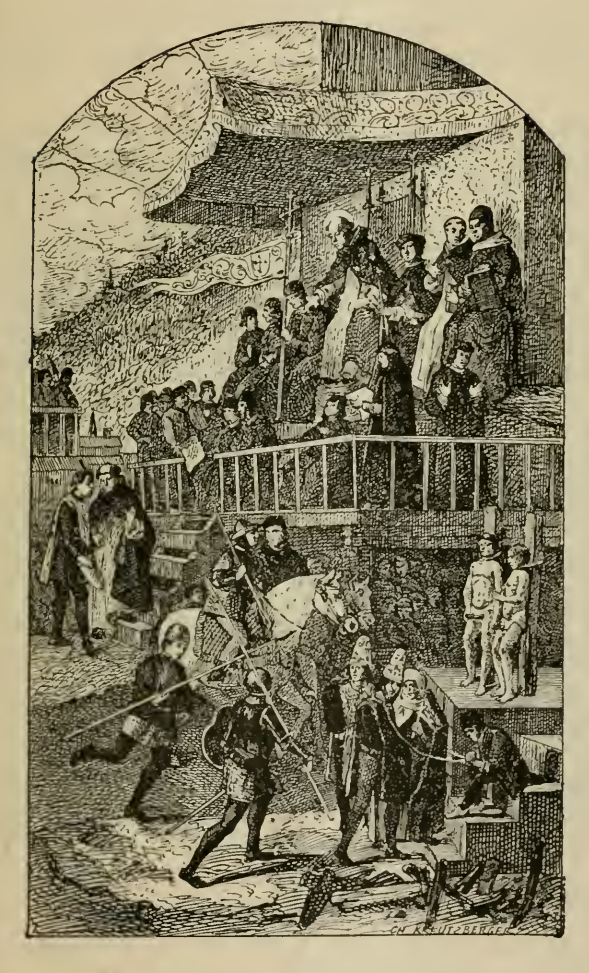


Fig 9.—Pedro Berruguete, un *Auto de fe.*
(Museo del Prado.)

según ellos, por maestro á Domenico Ghirlandajo. Esto no

es imposible; la manera de Rincón es ciertamente italiana y ofrece algunas relaciones con los métodos de Ghirlandajo. A su vuelta de Italia, Rincón vió su talento altamente apreciado. Fernando é Isabel, los Reyes Católicos, lo nombraron su pintor y tuvo que hacer con frecuencia sus retratos. Pintó indudablemente los que se veían en otro tiempo sobre el altar mayor de San Juan de los Reyes, en Toledo, así como el de Antonio de Nebrija.

La obra capital de Rincón, todavia felizmente conservada, es el retablo de la iglesia de Robledo de Chavela, compuesto de diecisiete tablas que representan diversos asuntos tomados de la vida de la Virgen con la *Asunción* por asunto central. Estas pinturas justifican plenamente la reputación de que España ha rodeado el nombre del artista; el dibujo muéstrase allí todavia algo cándido y tímido, pero ya más dócil y más verdadero que en muchos de sus contemporáneos; sus tipos de figuras son expresivas y vivientes.

En su *Iconografía española*, don Valentín Carderera ha atribuído á Antonio del Rincón el cuadro catalogado en el Museo de Madrid con el núm. 2184, y que representa á los Reyes Católicos arrodillados y en oración ante la Virgen con el Niño en brazos y sentada sobre un trono de mármol de la más rica decoración gótica. Al lado de los reyes, vestidos con trajes estampados de adornos de oro, figuran los infantes don Juan y doña Juana. Detrás del rey está arrodillado el inquisidor Torquemada, y San Pedro Mártir detrás de la reina. Santo Tomás de Aquino está en pie á la derecha del cuadro, y Santo Domingo á la izquierda. Ejecutada hacia 1491 para el convento de Santo Tomás de Avila, por orden del gran inquisidor, esta inte-

resante composición votiva, destinada á recordar los beneficios de Fernando é Isabel al convento, no es ciertamente



FIG. 10.—Escuela de Castilla del siglo XVI.—Atribuída á ANTONIO DEL RINCÓN, *los Reyes Católicos en oración ante la Virgen.* (Museo del Prado.)

de un artista flamenco, como opina Cruzada Villaamil en su catálogo del museo de Fomento, sino más bien obra de un pincel español. De todos modos no está fuera de

duda que sea de Rincón. Se cree que este artista murió hacia 1500 en Sevilla, á donde había acompañado á la corte.

Otros monumentos de la pintura en Castilla, en el siglo XV, forman también parte de las colecciones del Museo de Madrid. Citaremos especialmente, por el interés que presenta su ejecución, que recuerda en tanto á la escuela de Colonia, en tanto á la escuela florentina, la serie de obras comprendida en el catálogo bajo los núms. 2178 á 2183, cuyo autor ó autores son desconocidos. Estos cuadros proceden del convento de la Sisla, en Toledo; representan la *Salutación angélica*, de un estilo de gran nobleza é inspirado en los florentinos; la *Visita de la Virgen á Santa Isabel*, obra particularmente interesante por el carácter oriental de las figuras, y donde el artista ha pintado una ciudad de aspecto morisco; la *Adoración de los Reyes*, *la Presentación en el Templo*, *la Circuncisión*, y en fin, *la Muerte de la Virgen*. Este último cuadro repite casi textualmente la célebre composición llamada del *Maestro de Colonia* que está en el Museo de Munich.

Hacia la segunda mitad del siglo XV nacía en Salamanca un pintor, Fernando Gallegos, sobre quien los biógrafos no nos han trasmitido más que noticias vagas, demasiado inciertas, y á veces hasta inexactas. ¿Con qué maestro había aprendido su arte, seguramente flamenco por la inspiración? En la catedral de Salamanca hay muchas tablas suyas, de un gran interés: *La Virgen sentada, con el Niño en los brazos, y acompañada de San Andrés y de San Cristóbal*, debajo de la cual se ve la firma: *Fernandus Galleeus*. Passavant, en sus *Crhistliche Kunst in Spanie*, pone esta pintura al lado de las obras de Petrus Cristus,

que supone haber viajado por España, y emite la hipótesis, observando entre ambos artistas ciertas afinidades de



Fig. II.—Escuela española del siglo XV, *Ecce Homo.*

dibujo y ejecución, de que Gallegos podría ser discípulo de este maestro. Pero D. Pedro de Madrazo, en su sabio catálogo del Museo del Prado, encuentra, por su parte, que

la manera del artista español presenta grandes analogías con la de Thierry Bouts. Como quiera que sea de la una ó la otra conjetura, observaremos que Gallegos conserva en su ejecución ciertas particularidades de carácter y de colorido que son de su tiempo y de su tierra. Da á sus carnes aquel color oscuro de que ya hemos señalado el frecuente empleo en diversas obras del siglo XV; sus fondos de paisaje son también de un tono rojo, casi negro y sordo, bien diferentes de los fondos claros y finos de los flamencos. En general, su dibujo, sobre todo en las extremidades, es torpe, y sus desnudos están pintados con alguna sequedad. Se pueden observar estas particularidades en los seis cuadros representando asuntos tomados de la vida de la Virgen y de la de San Juan Bautista, catalogados bajo los números 2.155 á 2.160 en el Museo del Prado, y procedentes del monasterio de Miraflores.

Han desaparecido diferentes obras que el artista había ejecutado en Salamanca; pero en la catedral de Zamora se ha conservado de él un retablo, formado de seis tablas, que terminaba en 1470, fecha que se encuentra de nuevo en un importante tríptico, que lleva la firma del pintor, y que forma parte del museo de Cádiz.

Entre los numerosos artistas que trabajaban á fines del siglo XV en las decoraciones pictóricas de la catedral de Toledo, citaremos los hermanos Comontes (Iñigo y Antonio), que eran discípulos de Antonio del Rincón, y un maestro más importante, Juan de Borgoña, cuya nacionalidad es oscura. Sabemos, por documentos conservados en los archivos del cabildo, que pinta en 1495, al fresco, en el claustro, una *Visitación;* que en 1499 acaba, en colaboración con Alvar Pérez de Villoldo, nuevas decoraciones murales;

que en 1502 comienza, con FRANCISCO DE AMBERES y FER-



FIG. 12. – FERNANDO GALLEGOS. *Cristo muerto.*
(Tabla central de un tríptico del museo de Cadiz)

NANDO DEL RINCÓN, hijo de Antonio, *á estofar*, es decir, á

pintar al natural las esculturas de madera del gran retablo de la catedral; que es autor de una parte de las pinturas de la sala capitular, ejecutadas parte al fresco, parte al temple, y que representan diversos asuntos de la vida de la Virgen, así como *San Ildefonso recibiendo de manos de la Virgen la casulla milagrosa;* que es igualmente autor de los retratos de los arzobispos de Toledo, comprendido el del Cardenal Cisneros, representados en busto y colocados, como las pinturas precedentes, en la sala capitular; y que en fin, pintó en 1514, el gran fresco que representa la *Conquista de Orán*, de la capilla muzárabe.

En 1508 Juan de Borgoña, acaso á consecuencia de la muerte de Pedro Berruguete, era encargado por el cabildo de Avila de pintar cuatro tablas destinadas á completar la decoración del altar mayor de la catedral.

Vuelto á Toledo, comienza en 1516 una colección de frescos para la *Librería* y pinta al óleo dos nuevos retratos, los de los arzobispos de Croy y Fonseca, para la sala capitular. Pero á partir de 1533, el nombre de Juan de Borgoña no aparece ya en ningún documento, y debemos suponer que murió en aquel año ó el siguiente. «Ningún pintor contemporáneo,» escribe Ceán Bermúdez, «ni áun en Florencia ni en Alemania, mostró más talento en la ejecución de los paños, ni tuvo colorido más brillante que Juan de Borgoña.» (1) Sin insistir en esto, sobre lo cual dejamos la responsabilidad al crítico español, reconocemos voluntariamente que el talento de Juan de Borgoña es ciertamente superior al de muchos artistas españoles contemporáneos

(1) Ceán Bermúdez. *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España.*—Madrid 1800.

suyos. Su estilo es italiano, y su manera de componer pertenece á la tradición gótica; pero da á sus figuras un carácter ya más amable, más viviente, á sus figuras de mujeres sobre todo, y su ejecución tiene frescura, encanto y suavidad; sus retratos de prelados, que recuerdan á Domenico Ghirlandajo, son verdaderamente notables.

Sevilla posee monumentos muy notables de pintura y los más antiguos que hay en España. Su *Virgen de la Antigua*, en la catedral, se remonta muy probablemente al siglo XIII. Es una pintura mural, de carácter bizantino, ejecutada sobre fondo de oro; representa, en proporciones más grandes que el natural, á la Virgen con el Niño, coronada por los ángeles.

A creer á la tradición, su origen dataría hasta de antes de la conquista de Sevilla por el rey Fernando.

Otras representaciones de la Virgen, igualmente de carácter bizantino, pero más alteradas por las restauraciones que la *Virgen de la Antigua*, se ven todavía en Sevilla en las iglesias de San Ildefonso y de San Lorenzo.

Algunas pinturas murales, que parecen datar de fines del siglo XIV, pero en muy mal estado de conservación, subsisten en el claustro del convento de San Isidro del Campo, cerca de Sevilla. Representan santos y santas, y en un medallón, á San Bernardo rodeado de monjes y de diversos personajes. El estilo es italiano, y á pesar de su estado de degradación, se puede todavía entrever que la ejecución debía ser notablemente firme y bella, y el conjunto de un gran carácter. ¿Son obra de un artista indígena? Nadie se atrevería á afirmarlo, sobre todo cuando se piensa que eran, si creemos á Pacheco, las obras cándidas, realistas y flamencas de JUAN SANCHEZ DE CASTRO, el más

antiguo pintor indígena de que la historia del arte en Andalucía hace mención. (1) Nacido en Sevilla, probablemente en el primer cuarto del siglo XV, este artista, cuyo maestro es desconocido, pintaba en 1454 el retablo llamado de Santa Lucía, para la capilla de San José en la catedral. Ceán Bermúdez, que nos da esta noticia, añade que este retablo fué destruído en su tiempo y reemplazado por otro más moderno. Atribuye también á Sánchez de Castro un San Cristóbal, enteramente repintado en el siglo XVIII, en la iglesia de San Julián; y señala también como del mismo artista, que lo había firmado, un *San Ildefonso recibiendo la casulla*, desaparecido hace mucho tiempo Tuvo un discípulo, JUAN NÚÑEZ, que continuó su manera. Consérvase en la catedral un cuadro de Núñez. que representa la *Piedad*.

Las pinturas de la Sala de Justicia de la Alhambra de Granada, debieron ser ejecutadas entre 1470 y 1475. Como factura, como colorido y como carácter, están dentro de las tradiciones de arte venidas de Italia. Se ignora, sin embargo, si su autor era español ó italiano.

Fueron ejecutadas en el reinado de Muley-Abul-Massan (1465-1487), padre de Boabdil, que engrandeció y embelleció la Alhambra. Se sabe que, contra los preceptos del Corán, los moros de España, al contacto de las costumbres y de los trajes cristianos, no retrocedieron ante la representación de los seres animados y de la figura humana. Muley-Hassan hizo decorar la cúpula de la sala, llamada en su tiempo *Sala de los Reyes*, con su propio retrato y el de los nueve príncipes nazaritas, predecesores suyos. En

---

(1) Pacheco. *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas.*—Sevilla, 1649

otras dos pequeñas cúpulas el artista pintó, con trajes todavía en uso en España á fines del siglo XV, episodios de caza y un combate singular. Estas diversas representaciones, de un dibujo bastante inocente, cuyos contornos son acusados en negro y donde la perspectiva queda bastante mal parada, fueron ejecutadas en trozos de cuero fijados en un tablero de cedro.

En 1475 hizo su aparición en Córdoba el arte italiano, pero amalgamado ya con los procedimientos de las escuelas del Norte. Un artista indígena, PEDRO DE CÓRDOBA, pintó, en efecto, en esta fecha, para la catedral, un cuadro votivo, todavía muy bien conservado, que representa en su parte superior una *Anunciación*, y abajo seis santos con dos donantes arrodillados. Gótica por la disposición, esta composición es de un dibujo correcto en las figuras; los pliegues de las vestiduras son finos y numerosos, y está sobrecargada de adornos de oro en el decorado de las telas.

CAPÍTULO IV

LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVI

INTRODUCCIÓN DEL RENACIMIENTO ITALIANO EN VALENCIA Y EN ARAGÓN

En Valencia, y desde los primeros años del siglo XVI, es donde aparecen los testimonios más antiguos de la introducción en el Este de España de las enseñanzas del Renacimiento italiano. Dos artistas, llamados sin duda de Italia por el cabildo de la catedral, Paolo da Arezzo ó Pablo de Aregio, como lo llamaron los autores españoles, y su colaborador Francisco Neapoli, ó Napolitano, discípulo de Leonardo de Vinci, terminan, en 1506, la decoración de las puertas que servían para cubrir las primitivas esculturas de plata del altar mayor. Cada una de estas puertas, pintadas por dentro y por fuera, presenta seis composiciones relativas, unas á la vida de Cristo, otras á la de la Virgen. Estas pinturas, en las que los personajes son de tamaño natural, fueron ejecutadas en el estilo milanés mezclado de florentino.

Una de las composiciones, que representa la *Muerte de la Virgen*, es particularmente notable por el carácter casi leonardesco de las figuras, la belleza del dibujo y el brillo armonioso del colorido. El efecto producido por estas

obras, donde la elevación del sentimiento se alía á una ejecución superior, y tan diferentes por esto de las prácticas tímidas y cándidas de los góticos, fué considerable.



Fig. 13.—Joanes, *El Sumo Sacerdote Aarón.* (Museo del Prado.)

Italia convirtióse en seguida en la tierra sagrada, hacia la cual se volvieron las miradas de los artistas valencianos. Así, durante todo el trascurso del siglo XVI, los vemos emigrar á Italia, yendo allí á buscar las lecciones de los maestros ó al menos á estudiar sus grandes obras.

Tales fueron, en su origen, las causas que presidieron al nacimiento y más tarde al desenvolvimiento de aquel foco de arte, derivado de las escuelas italianas, que los historiadores españoles designan habitualmente con el nombre de *Escuela valenciana*, designación que no debe ser tomada más que como expresión geográfica, no impli-

cando, para los artistas que componen este grupo, ninguna unidad de enseñanza teórica ó práctica.



Fig. 14.—Vicente Joanes, *San Esteban acusado de blasfemo.* (Museo del Prado.)

Vicente Joanes ó más exactamente Vicente Juan Macip (1523?-1579), á quien sus compatriotas designan habitualmente con el nombre de *Juan de Juanes*, y á quien han apellidado también el *Rafael español*, bien que no lle-

gara jamás á asimilarse ni el gran dibujo, ni la ideal pureza de estilo del gran maestro de la escuela romana, fué uno de los más ilustres entre aquellos artistas valencianos que fueron á demandar á Italia los secretos de su genio. Según inducciones plausibles, pero inciertas, se supone que Joanes trabajó en el taller de uno de los discípulos de Rafael: Polydoro de Caravage, Julio Romano ó Perino del Vaga. Pero lo que no es dudoso es que el artista español sufrió, desde muy temprano, la influencia dominadora de las obras maestras del divino pintor, y las pruebas se encuentran en la *Sagrada Familia*, conservada en la sacristía de la catedral de Valencia, y en el *Salvador con la cruz á cuestas*, del Museo del Prado de Madrid.

A su regreso á su patria, en una fecha que no puede ser precisada, Joanes vió su reputación establecerse rápidamente y extenderse por el reino de Valencia. Los conventos y las iglesias acapararon enseguida su pincel, dedicado, por lo demás, exclusivamente á la representación de asuntos religiosos y al retrato. Su piedad era grande, y como Luis de Vargas, su contemporáneo, ayunaba y rezaba, según aseguran sus biógrafos, antes de atreverse á pintar sus composiciones sagradas, donde brilla todo el penetrante fervor de su fe.

Sus más hermosas obras son: *La Inmaculada Concepción*, de la iglesia de los jesuitas en Valencia, que le fué inspirada á consecuencia de una visión; *La Asunción*, del museo de Valencia; el *Bautismo de Jesús* y la *Conversión de San Pablo*, de la catedral; *La Santa Cena*, de la iglesia de San Nicolás, así como la importante serie de cuadros relativos á la *Predicación* y al *Martirio de San Esteban* que pertenece al Museo de Madrid.

Entre sus mejores retratos citaremos, particularmente,



FIG. 15.—VICENTE JOANES, *Entierro de San Esteban.*
(Museo del Prado.)

el de D. Luis de Castelví, del Museo de Madrid, y los del santo arzobispo Tomás de Villanueva y del beato Juan de

Ribera, conservados en la catedral. Joanes, después de haber fechado sus obras en las iglesias de Valencia, de Segorbe, la Cartuja de Valdecristo y el convento de los dominicos de Castellón de la Plana, no pudo acabar, en 1579, las pinturas del gran retablo de la iglesia parroquial de Bocairente. El 20 de Diciembre de aquel mismo año, hizo el artista su testamento y murió precisamente el día siguiente.

A pesar de su estancia en Italia, y de su preocupación por asimilarse la corrección y las bellezas de la escuela romana, preocupación que se nota de una manera visible en sus creaciones, Joanes no es, sin embargo, enteramente italiano. La influencia nativa y los instintos de su raza, se mezclan en él á las influencias recibidas de fuera para constituirle un carácter original y personal, que debe, particularmente, á la sinceridad de su fe y á la profundidad de su sentimiento religioso. Sus tipos tan etéreos, tan divinos, de Cristo y de la Virgen, son muy suyos, al mismo tiempo que muy españoles por su expresión de penetrante misticismo.

Bastante tímido en la ejecución de sus composiciones enteramente ideales, el artista valenciano muestra más decisión ante la naturaleza. En sus retratos recuerda é iguala al Bronzino sin alejarse mucho de la manera de Rafael. Joanes dejó un hijo y dos hijas que cultivaron la pintura, pero sin poseer las eminentes cualidades de su padre. Se le da también por discípulo ó por imitador á Nicolás Borrás (1530-1610), que se hizo sacerdote y más tarde religioso jerónimo en el convento de Gandía. Fray Nicolás Borrás, dotado de una fecundidad inagotable, llenó con sus pinturas los conventos de su orden. El museo de Va-

lencia no ha recogido menos de cuarenta y dos lienzos de este fraile-artista. Se distinguen entre los mejores *el Infierno*, *el Purgatorio*, *la Sagrada Familia*, *la Cena* y *el Nacimiento de Jesús*. Su pincel fácil y casi banal, está lejos de recordar el carácter de exquisita idealidad de las creaciones del maestro. Por lo demás Joanes no creó escuela como pretenden los historiadores españoles. Los pintores valencianos llegados después de él, no ofrecen con el genio de este artista ninguna analogía y no tienen con él otro lazo visible que participar de su admiración por Italia.

Francisco de Ribalta (1555?-1628) fué, después de un primer aprendizaje de su arte en Valencia, á perfeccionarse en la escuela de los Carracci. Las hermosas obras de Sebastián del Piombo lo cautivaron enseguida y á su regreso á Valencia, donde lo esperaba fielmente, al decir de los biógrafos del artista, una novia adorable y querida, dió inmediatamente prueba de un gran saber y de un talento altamente apreciado.

El Arzobispo Juan de Ribera le hizo enseguida el encargo de una *Santa Cena* para el altar del colegio del Corpus Christi, asunto que Ribalta reprodujo en diversas ocasiones variándolo, y en el que siempre consiguió expresar, de la manera más feliz, los sentimientos y los caracteres típicos de los apóstoles y de su divino Maestro. La conclusión de esta vasta composición, consagró la fama del artista. Las iglesias de Valencia y de la provincia, y los conventos de diversas órdenes, le pidieron á porfía obras de su mano, al mismo tiempo que numerosos discípulos acudían á recibir sus lecciones. En cuanto á creación de una enseñanza continua y fecunda, Valencia debe más á Ribalta que á Vicente Juanes. Aunque compleja y forma-

da de la amalgama de los diferentes estilos de las escuelas italianas, con las tendencias nativas hacia el naturalismo, la manera de Ribalta formó escuela, en el verdadero sentido de la palabra. El artista cuenta una posteridad prolongada de discípulos y de partidarios hasta más acá de la segunda mitad del siglo XVII.

Despues de la secularización de los conventos, el museo de Valencia recogió un grandísimo número de obras de Francisco Ribalta. Las más notables son: *San Francisco besando á Jesús crucificado*, *la Concepción*, *la Virgen de Portacœli*, *San Antonio abad*, *la Resurrección*, *San Bruno*, *San Isidro labrador* y *la Crucifixión*, así como dos hojas de un tríptico de que el Museo del Prado conserva la parte central que representa la *Bajada de Cristo al Limbo*, copiada por Ribalta de un original, hoy perdido, de Sebastián del Piombo. El estudio de estas diversas reproducciones, deja fácilmente penetrar la naturaleza compuesta del talento del artista, talento de transición, medio tradicional, medio original, compuesto como está de asimilaciones bolonesas y romanas y de tendencias naturalistas y personales.

Su hijo y discípulo, JUAN DE RIBALTA (1597-1628) fué también desde muy temprano un pintor de mérito. Su cuadro del museo de Valencia representando la *Crucifixión*, que el artista ejecutaba á la edad de 18 años, muestra qué lugar hubiera podido ocupar después de su padre si no hubiera muerto á los 31 años. Francisco de Ribalta lo asociaba con frecuencia á sus trabajos, y examinando algunas de sus obras, aquéllas sobre todo que están menos impregnadas de reminiscencias italianas, es muy difícil precisar cuál pudo ser la parte del padre y la del hijo. Así en España se confunde bastante habitualmente sus maneras,

y sin más averiguaciones se limitan á atribuir tal ó cual de sus obras, de estilo mal definido, á los dos Ribalta.



Fig. 16.—F. de Ribalta, *San Bruno.*

(Museo provincial de Valencia.)

A juzgar por aquéllas de las pinturas de Juan de Ribalta que son auténticamente suyas, por ejemplo, algunos de los retratos de ilustres personajes valencianos, serie que le fue encargada por don Diego Vich, y de los que una parte se conserva en el museo de Valencia, las representaciones de los *Evangelistas San Juan*, *San Mateo*, *San Marcos* y *San Lucas* del Museo de Madrid y también *el Cantor* del mismo Museo, se percibe claramente que su estilo es

francamente realista y que su ejecución, menos precisa que la de su padre, es más espontánea, más atrevida y, como método, infinitamente más moderna.

De los numerosos discípulos formados en el taller de Francisco Ribalta, nos limitaremos á citar á Gregorio Bausa (1590-1656), Francisco Zarinena (1550-1624), Gregorio Castañeda (?-1629), Jacinto Jerónimo de Espinosa (1600-1680), y el más ilustre de todos, José de Ribera (1588-1656), que pertenecen por sus obras al siglo XVII.

En el número de los pintores contemporáneos de Joanes y de Francisco de Ribalta, pero que sin ser discípulos de estos maestros reflejaron más ó menos sus maneras, se encuentran los nombres del beato Fray Nicolas Factor (1520-1583), Nicolás Falcó, que florecía hacia 1515, Vicente Requena, que trabajaba todavía en Valencia en 1590, y Juan Bautista Novara, venido de Italia á Valencia, donde pintaba al fresco la capilla del Corpus Christi, en los últimos años del siglo XVI. Menos por el valor artístico de sus producciones que por su carácter escepcionalmente marcado de naturalismo, uniremos á estos nombres el de Jerónimo Rodríguez de Espinosa (1562-1630), padre de Jacinto el discípulo de Ribalta y originario de Valladolid. Rodríguez de Espinosa había ido á establecerse en la provincia de Valencia, en Concentaina, en los últimos años del siglo XVI.

Los libres métodos italianos fueron introducidos en Cataluña y en Aragón, en tanto por artistas indígenas, que habían aprendido el arte en Italia, en tanto por pintores italianos llamados á España.

Entre los primeros encontramos á Tomas Pelegret, discípulo de Polydoro de Caravage, y establecido en Zara-

goza en 1535. Hábil fresquista, Pelegret extendió en Aragón el gusto por las grandes decoraciones arquitecturales exteriores; sus obras, ejecutadas en claro-oscuro, han desaparecido, pero se sabe por Jusepe Martínez que este pintor ejerció gran influencia sobre el arte de su tiempo. Según nuestro autor, componía, á imitación de su maestro, ingeniosos dibujos para los orfebristas, los bordadores, los ornamentistas y los escultores en piedra y en madera, y contribuyó así á extender en Aragón las graciosas invenciones decorativas del Renacimiento (1).

El mismo Jusepe Martínez nos da los nombres de dos pintores italianos, *Micer Pietro* de Siena y *Paolo Esquarte*, discípulo, según él, del Ticiano, que fueron á trabajar en Aragón á fines del siglo XVI; este último había sido llamado de Italia por el duque de Villahermosa, para decorar su palacio y su casa de campo. Otro artista, discípulo igualmente del Ticiano, *Rolán Mois*, acompañaba á Paolo; tuvo principalmente por misión pintar, con arreglo á antiguos originales, los retratos de los antecesores del duque. Estos retratos, de *carácter veneciano* y que recuerdan algo la manera de Sánchez Coello, existen todavía y son conservados en el palacio de Villahermosa, en Madrid. Martínez cita igualmente á otro retratista, el *Huérfano de Poultiers*, que se cree ser originario de Borgoña, pero que había estudiado el arte en Italia, á Juan Galván, nacido en Aragón y vuelto también de Italia, y á Jerónimo de Moras, discípulo y ayudante de Federico Zuchero, todos los cuales residieron y trabajaron en Zaragoza á fines del siglo XVI. En la misma época fue igualmente á establecer-

(1) Jusepe Martínez, *Discursos practicables*, pág. 133 á 136.

se allí un pintor florentino, *Lupucino*. Algunas de sus obras están en la catedral de la Seo.

Pero el olvido en que han caído estos pintores, extranjeros ó indígenas, demuestra suficientemente que ninguno de ellos era apto para hacer germinar y fructificar en aquella tierra aragonesa, ya esterilizada hacía mucho tiempo, las semillas del arte renovado; trascurrieron dos siglos antes de que Aragón diera nacimiento á un artista verdaderamente dotado, á Francisco Goya.

El mismo fenómeno de esterilidad que hemos comprobado en Aragón se produjo en Cataluña; apenas si durante todo el trascurso del siglo XVI vemos aparecer algunos raros y obscuros prácticos indígenas, tales como JAIME SEGARRA, en Reus, un gótico retrasado, FRANCISCO OLIVES, PEDRO SERAFÍN y PEDRO PABLO, que decoran los tableros de los grandes órganos de la catedral de Tarragona; ú otros como PEDRO GUITART é ISAAC HERMES, gentes de oficio más bien que artistas, que pintan en tonos naturales las esculturas de los retablos y las estatuas de los santos.

CAPÍTULO V

LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVI

INTRODUCCIÓN DEL RENACIMIENTO ITALIANO EN ANDALUCÍA

El poder de atracción que, desde la aurora del siglo XVI, ejercía Italia sobre los artistas valencianos, habíase producido ya un cuarto de siglo antes, y con la misma irresistible fuerza, sobre los pintores de Andalucía.

Alejo Fernández, que pintaba en Córdoba á fines del siglo precedente, hácia la misma época en que Pedro de Córdoba ejecutaba la *Anunciación*, ¿había aprendido el arte en Italia ó recibido las lecciones de alguno de los pintores italianos venidos á Andalucía? Lo ignoramos. Pero el estudio de aquellas de sus obras que se conservan en la catedral de Sevilla, permite presumir que esta última hipótesis es la más plausible. El retablo, compuesto de tres tablas, que se ve en la sacristía del coro, detrás del altar, presenta como asuntos la *Reconciliación de San Joaquin con Santa Ana*, *el Nacimiento de la Virgen* y *la Purificación*. La fecha de su ejecución, comprobada por un documento conservado en los archivos del cabildo, es 1508.

Otra composición de Alejo Fernández, colocada en la sacristía grande, figura la *Adoración de los Reyes;* su fac-

tura parece indicar que es posterior, pero en pocos años, á las tablas precedentes. En fin, se conoce también en la iglesia de Santa Ana del barrio de Triana, en Sevilla, otra pintura suya que representa á *la Virgen sentada en un trono, con el Niño en las rodillas y rodeada de ángeles.* El estilo de estas diversas obras recuerda á los *quattrocentisti* florentinos; pero la colocación de las figuras y el dibujo presentan, así como la ejecución, alguna timidez. El artista ha conservado, como los góticos, el gusto de los adornos de oro sembrados en los fondos y sobre los trajes. De todos modos, si está muy retrasado con relación á sus contemporáneos italianos, su técnica representa muy grandes progresos realizados sobre los métodos todavía tan bárbaros de Sánchez de Castro y de Núñez. Esto no es todavía el arte del Renacimiento, pero se presiente su aproximación.

Las mismas observaciones pueden ser aplicadas á los diversos tableros de un retablo ejecutado por Pedro Fernández de Guadalupe para la catedral de Sevilla, con la fecha de 1526. En el centro está representada *la Virgen sosteniendo á Cristo muerto y rodeada de las Marías y de San Juan, José de Arimatea y Nicodemus;* en los costados están los retratos de los donantes, y en los otros dos tableros *Cristo en la columna* y *El arrepentimiento de San Pedro.* La evolución de Guadalupe hacia el arte italiano es muy sensible en esta obra, donde se notan, sin embargo, dos particularidades características y muy indígenas: el gusto por los adornos de oro y el empleo de coloraciones cada vez más vigorosas y profundas.

Con estos dos maestros, que marcan la transición entre el arte de los primitivos y el arte emancipado por el soplo

del Renacimiento, desaparecen los últimos vestigios de las timideces góticas. Desde entonces, y por toda la duración del siglo, la pintura española en Andalucía obedecerá casi sin reserva á las influencias libertadoras, recientemente llegadas de Italia.



FIG. 17.—ALEJO FERNÁNDEZ, *Purificación de la Virgen.* (Catedral de Sevilla.)

Sevilla era en aquella época el centro de una poderosa actividad artística, que se propagó á todas las demás grandes ciudades de Andalucía. La terminación de su maravillosa catedral (1519), las riquezas decorativas que exigían los altares, las capillas y el mobiliario sacerdotal para corresponder dignamente á las intenciones del cabildo, que había querido que su catedral no tuviera rival en punto á

esplendor y grandiosidad, habían atraído una legión de artistas flamencos, italianos é indígenas pertenecientes á todas las corporaciones artísticas.

Después de haber acabado en la capilla de la Antigua la tumba del cardenal Diego Hurtado de Mendoza, el hábil escultor Miguel Florentino, seducido por los ofrecimientos generosos del cabildo, emprende la decoración del *cimborio* y de la puerta Norte de la catedral y modela las soberbias figuras de tierra cocida que adornan el exterior de la capilla mayor (1525). Torrigiani, aquel condiscípulo brutal y celoso de Miguel Angel, viene á Sevilla y deja allí una obra maestra en el convento de Buenavista, su admirable estatua de *San Jerónimo*.

Algunos pintores flamencos, como Francisco Frutet y Fernando Sturm, se establecen por el mismo tiempo en Sevilla, y allí propagan, con su gusto innato por el color, las enseñanzas que llevan de Italia. El más célebre de ellos es Pierre Kempeneer (1503-1580), á quien los españoles llaman *Pedro Campaña*. Había sido educado en la escuela de Miguel-Angel, y residió largo tiempo en Sevilla; algunas de sus obras adornan todavía las iglesias de esta ciudad; su obra capital es un *Descendimiento de la Cruz* (1548), pintada para la iglesia de Santa Cruz, donde en el siglo siguiente era, según el relato de Ceán Bermúdez, la admiración de Murillo. Esta hermosa composición, de aspecto magistral y movido, de tipos extraños y muy caracterizados, de colorido violento y duro, impresionó vivamente á los pintores indígenas. Se les aparecía como una nota sugestiva y nueva, y el grave recogimiento de su espectáculo, donde pasa el soplo del arte emancipado, les hacía entrever un ideal hasta entonces desconocido de ellos.

Carlos V hizo venir de Italia á la Alhambra de Granada dos hábiles fresquistas, Julio y Alejandro Mayner, discípulos acaso de Juan de Udina, para decorar con esos graciosos adornos, tomados del arte antiguo y llamados *gruteschi*, las salas nuevamente construídas (1537). Ambos formaron en Granada, y luego en Ubeda, donde Cobos, el secretario de Carlos V, les hizo decorar su palacio, discípulos y excelentes imitadores. Entre los artistas españoles que recibieron sus lecciones ó se inspiraron en sus creaciones, Ceán Bermúdez cita los nombres de Pedro de Raxis, de Antonio Arfian, de Antonio Mohedano y de Blas de Ledesma.



Fig. 18.—Luis de Vargas, *San Pedro*. (Catedral de Sevilla.)

En aquel momento del siglo XVI, prodúcese en Anda-

lucía, y cada vez más poderosa, una invencible atracción hacia Italia, y se establece una corriente de emigración que aumenta de día en día: arquitectos, escultores y pintores, dejan su patria para ir á demandar á Roma, á Florencia y á Venecia los secretos del genio de sus maestros.



FIG. 10.—LUIS DE VARGAS, *la Adoración de los pastores.* (Catedral de Sevilla.)

LUIS DE VARGAS, (1502-1567), nacido en Sevilla, fué uno de los primeros artistas sevillanos que partieron para Roma, donde entró en el taller de Perino del Vaga. Su dibujo y su estilo son enteramente rafaelescos; pero si el carácter de sus



FIG. 20.—LUIS DE VARGAS, *la Generación temporal de Jesucristo.*

(Catedral de Sevilla.)

figuras es expresivo y noble, no llega siempre á comuni-

carles la alteza de ideal del divino Sanzio. Sus tipos tienen vida y están tomados en el medio verdadero; en esto, Vargas es de su raza y de su tierra: después de él ningún pintor español y andaluz se cuidará de abstraerse de la realidad, no siempre escogida y á veces hasta vulgar.

La catedral de Sevilla posee importantes obras de



Fig. 21.—Luis de Vargas, *el Juicio final.*
(Fresco del convento de la Misericordia de Sevilla.)

Vargas, entre otras el retablo de la capilla de la Natividad, cuyo asunto central es la *Adoración de los pastores*, y el célebre cuadro llamado de la *gamba*, que representa la *Generación de Jesucristo.* En estas pinturas, sobre todo en la última, donde Vargas recuerda lo mejor de Perino del Vaga, el color es caliente y dorado, pero algo demasiado igualmente claro y sostenido y sin concepto bien determinado de claro y de oscuro. De los hermosos é importantes

frescos que ejecutó en la Giralda, en la iglesia de San Pablo, en el exterior de la catedral y en el patio de la Mi-

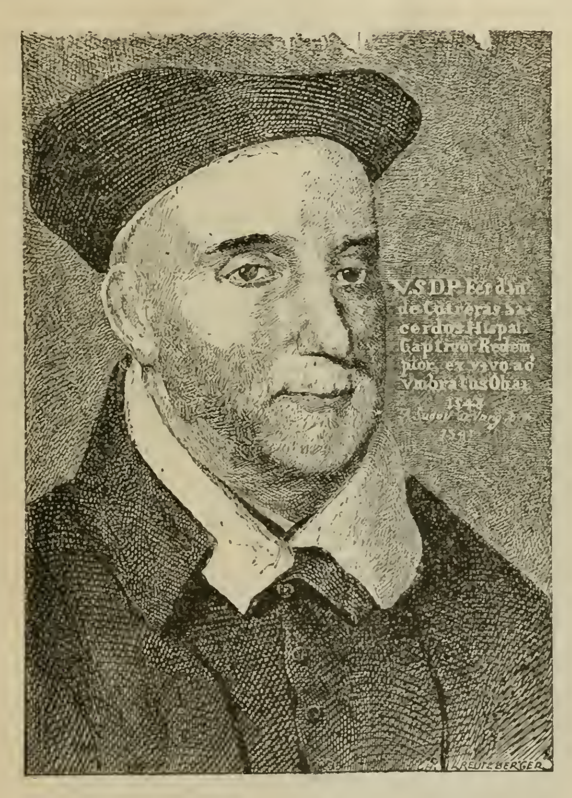


Fig. 22.—Luis de Vargas, *Retrato del P. Contreras.*
(Catedral de Sevilla.)

sericordia, donde representó *El juicio final*, apenas quedan hoy más que vestigios.

Su piedad era ardiente, y su vida la de un santo: así

impregnó todas sus obras de una alta gravedad y del sentimiento religioso más profundo. Bajo este aspecto, su *Piedad*, en la iglesia de Santa María la Blanca, es una de sus más penetrantes inspiraciones.

Se cita entre sus mejores discípulos á ALONSO VÁZQUEZ, á ANTONIO DE ARFIAN, que había anteriormente estudiado con los fresquistas italianos Julio y Alejandro, y á LUIS FERNÁNDEZ, cuyas obras han desaparecido, pero que fué el maestro de Pacheco, de Herrera el Viejo y de los dos hermanos Agustín y Juan del Castillo.

FIG. 23.—LUIS DE VARGAS, *San Juan Bautista.* (Iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla.)

Como Vargas, de quien fue émulo y contemporáneo, PEDRO DE VILLEGAS MARMOLEJO (1520-1597) había probablemente aprendido el arte de algún pintor de la escuela romana ó florentina. Su estilo, su dibujo, sus reminiscencias de los grandes maestros, todo, en su manera, atestigua afinidades italianas. Como Vargas, busca lo real y lo verdadero, pero sin sacrificar nada, sin embargo, de su ideal,

que tiende constantemente al gran estilo y á la nobleza.



Fig. 24.—Luis de Vargas, *Coro de ángeles.*
(Catedral de Sevilla.)

Sus mejores obras pertenecen á la catedral de Sevilla,

donde pintó el retablo colocado junto á las fuentes bautismales, y cuyo asunto central, compuesto con infinito gusto, representa la *Visita de María á Santa Isabel*. Varias otras pinturas rodean esta tabla, figurando algunos santos y el *Bautismo de Cristo*, y en la parte baja á los donantes acompañados de sus hijos. Estos retratos tienen vida y están profundamente individualizados. Otras dos obras de Villegas se encuentran en la iglesia de San Lorenzo, donde fué enterrado el artista. Representan *La Anunciación* y *La Sagrada Familia*, y ambas están impregnadas de un carácter de elevada gravedad y de un sentimiento religioso que impresiona.

Aunque no sea andaluz, puesto que nació en Badajoz, donde vivió y murió, Luis de Morales (1509?-1586) pertenece, por la alteza de ideal que persiguió, á aquel grupo de artistas que pedían á sus pinceles, no encantar los ojos, sino traducir las aspiraciones de su fe. Se ignora cuál fue el maestro con quien Morales pudo aprender á pintar. Su arte, intensamente penetrante y personal, es, sin embargo, singularmente complejo en sus orígenes. Sus formas son finas, como en ciertos primitivos flamencos ó alemanes, y sin embargo, se puede suponer que buscaba en sus grandes líneas la manera de apropiarse los contornos grandiosos de los maestros florentinos, y que le preocupaba Miguel-Angel más que cualquiera otro. Esta última hipótesis podría aparecer aventurada y paradógica, si Mariette, en su *Abecedario*, no la hubiera anticipado con perfecto derecho. Señala éste, en efecto, en Evora, la copia que Morales había hecho en su juventud de una pintura atribuída á algún discípulo de Miguel-Angel, representando á *Cristo en la cruz con María y San Juan*, así como

otros varios estudios igualmente característicos, que atestiguan sobradamente la admiración que el artista español



FIG. 25.—MORALES, *la Virgen de los Dolores.*
(Museo del Prado.)

había sentido por las obras del gran maestro, y con qué aplicación trató de asimilarse el dibujo y el poder de expresión de éste.

En cuanto á su colorido se le puede relacionar en tanto con Juan Bellini, en tanto con Quintín Metsys ó Lucas Cranach el Viejo. El estudio de las obras auténticas de Morales, porque tuvo desdichados imitadores que exageraron sus defectos hasta la caricatura, prueba que en el curso de su larga carrera, el artista, tan poco variado en sus creaciones, tuvo, sin embargo, métodos bastante sensiblemente diferentes.

En lo que se podría llamar su primera manera, pinta composiciones con demasiado número de figuras; sus personajes están á veces tratados en tamaño natural, y su ejecución, relativamente amplia y fácil, contrasta singularmente con sus métodos posteriores. Esta primera manera está de acuerdo, por lo demás, con lo que Mariette nos dice de los primitivos estudios de Morales, y de las influencias florentinas que le cautivaban entonces. En su segunda evolución, el artista restringe sus composiciones; ya apenas aborda más que asuntos de una sola figura ó de dos á lo más, y no pintándolas á menudo más que de medio cuerpo ó en busto, y reproduciendo uno ú otro de estos tres motivos: el *Ecce Homo*, la *Virgen sosteniendo á Cristo muerto* y *Cristo en la columna*. Al mismo tiempo modifica su ejecución. Sobre fondos sombríos, su dibujo, incisivo, recorta de un rasgo firme los contornos de sus formas, de una estructura acaso débil y enfermiza, pero impregnada de gracia melancólica y de elegante esbeltez. Su colorido muy delicado, algo seco, pero brillante como el esmalte, y su modelado, que procede por medias tintas y acusa francamente la fina anatomía de las formas, recuerdan, como factura, los pacientes procedimientos de los primitivos flamencos y de los miniaturistas, no menos que

la aplicación minuciosa que pone en pintar la barba y los

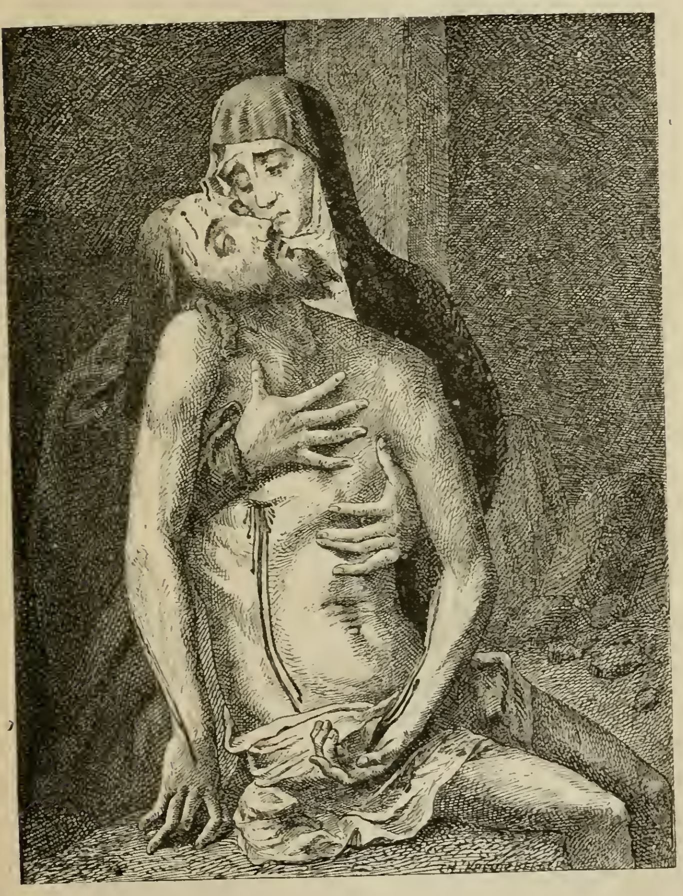


FIG. 26.—MORALES, *la Virgen sosteniendo á Cristo muerto.*
(Academia de San Fernando.)

cabellos de sus personajes, y en marcar cada gota de san-

gre que cae de la frente de sus Cristos, coronados de espinas, ó las lágrimas de sus Vírgenes, transidas de dolor. Lo que da todavía un carácter especial á las creaciones de esta segunda manera, es la expresión nerviosamente acusada que Morales imprime á los rostros de sus personajes sagrados, y que, hablando alto al corazón de los fieles, evoca en ellos, con el pensamiento de las angustias y de las torturas sufridas, la piedad profunda y los grandes arrepentimientos.

El renombre del pintor á quien sus compatriotas han llamado el *Divino*, se extendió rápidamente por toda España. Parece, sin embargo, que á Felipe II no le gustó mucho su talento, porque no le encargó más que un solo cuadro, *Cristo subiendo al Calvario*, que regaló á la iglesia de San Jerónimo de Madrid.

Las catedrales y las iglesias han conservado, en Extremadura, en Andalucía y en Madrid, las obras más importantes de Morales. Un *Cristo con la cruz*, *la Virgen con el niño Jesús que tiene un pájaro atado con un hilo*, y *San Joaquín besando á Santa Ana*, fechados en 1546, pertenecen á la iglesia parroquial de la Concepción, en Badajoz; en la iglesia de Higuera de Frejenal, seis escenas de la Pasión decoran el altar mayor. Estas obras son de la primera manera del maestro, lo mismo que la *Circuncisión* del Museo del Prado de Madrid, cuyo catálogo registra también dos *Ecce Homo*, *una Virgen de los Dolores* y una *Cabeza de Cristo*, pinturas estimables, pero que no pueden ser contadas entre las obras superiores. Dos maravillosas producciones del artista, un *Cristo* y una *Nuestra Señora de la Soledad*, del trabajo más cuidado y más minucioso, pertenecen al Museo provincial de Toledo.

Notaremos también en la iglesia de San Isidro el Real de Madrid, un *Cristo en la columna*, donde están admirablemente expresados el sufrimiento físico de Jesús, su resignación divina, el perdón misericordioso que su mirada, velada por largas pestañas, dirige al apóstol renegado, y la profunda contrición de San Pedro. Comparable por la elevación, el fervor del sentimiento y sobre todo por la intensidad de la emoción que produce, á las obras más penetrantes de los primitivos italianos, esta obra maestra explicaría por sí sola por qué Morales recibió de sus admiradores el sobrenombre de *Divino*.

El artista tuvo un hijo, Cristóbal Morales, pintor también, y formó un excelente discípulo, Juan Labrador, que no pintó más que *bodegones*, es decir, cuadros de flores, de frutas, de naturaleza muerta. Labrador murió en Madrid en 1600.

Las enseñanzas del Renacimiento italiano fueron introducidas en Córdoba por Pablo de Céspedes (1538? 1608) sabio arqueólogo, poeta, pintor, escultor y arquitecto. Céspedes, que había estudiado y viajado mucho tiempo por Italia, es uno de esos hombres dotados de todas las aptitudes, que lo abrazan todo en su insaciable deseo de aprender, que alcanzan éxito en todo, ciencias, letras, artes, y que no llegan á ser los primeros en todos los géneros sino por que pasan del uno al otro antes de haber alcanzado en cada uno la perfección. Destinado desde su juventud al estado eclesiástico y educado en la casa de un tío suyo, canónigo prebendado de la catedral de Córdoba, Céspedes enviado desde muy pronto á la Universidad de Alcalá de Henares, hizo aquí estudios muy extensos. Tomó los grados universitarios, y sintiéndose con afi-

ción á las artes, dejó España para ir á Roma, adonde iba, si no á buscar las lecciones directas de los grandes maestros que en aquella fecha (1559) habían bajado ya á la tumba, al menos para interrogar á sus obras maestras. Entró en el taller de los hermanos Zuccheri, donde se ligó más particularmente con el más joven, Federico, á quien Felipe II no debía tardar en atraer al Escorial, y también con uno de sus buenos discípulos, César de Arbasia, que debía igualmente trabajar en la decoración de las catedrales de Málaga y Córdoba.

Céspedes, al mismo tiempo que se dedicaba al estudio de la arquitectura y á la práctica de la escultura, comenzó á copiar los grandes frescos de Miguel-Angel y de Rafael. Bien pronto su nombre no fué desconocido en Roma. Encargado de decorar con frescos la capilla funeraria del marqués de Saluces, en la iglesia de *Ara Cœli*, Céspedes probó que merecía ser contado entre los mejores artistas. En colaboración, y bajo la dirección de Federico Zuccherí, tomó mucha parte en la decoración de la iglesia de la *Trinitá del Monte*; la *Historia de la Virgen* y los *Profetas* de la capilla de la *Annunciata*, son de su mano. En aquel momento era admirador sumiso del gran estilo de Miguel-Angel, y trataba de asimilárselo. Como verdadero y serio erudito, se interesaba al mismo tiempo en los descubrimientos que las excavaciones hechas en Roma y en los alrededores producían todos los días, y probablemente en aquel momento fué cuando emprendió la restauración de una estatua antigua, recientemente encontrada, y que se creía ser la estatua de Séneca. Como faltaba la cabeza, Céspedes resolvió completar la imagen del célebre filósofo, y lo consiguió por completo. De 1567 á 1570 dejaba

Roma, para hacer largas y fructuosas excursiones por Nápoles, Toscana, Umbría y las provincias del Norte de Italia, aumentando así con nuevos estudios la extensión ya vasta de sus conocimientos arqueológicos y artísticos. En Parma y en Módena se enamoró de las obras de Corregio, como se había enamorado en Roma de Miguel-Angel. Los esplendores del colorido y la potencia de relieve y de vida que Corregio prodiga en sus creaciones fueron para Céspedes nuevo objeto de estudios, del que sacó gran provecho personal. Estas adquisiciones nuevas debía comunicarlas más tarde el artista á sus propios discípulos, y acaso en parte á su enseñanza, como cree Pacheco, es á lo que los pintores andaluces de la generación siguiente debieron los progresos que comenzaron á realizar en el dominio del color. En 1577 Céspedes volvió á Córdoba, donde acababa de obtener una prebenda á título de coadjutor de su tío. Al mismo tiempo que llenaba con asiduidad los deberes poco absorbentes, por lo demás, de esta sinecura eclesiástica, empleó sus días en importantes trabajos de erudición y de pintura. Poco después de su vuelta á su ciudad natal, abrió un taller donde se formaron numerosos discípulos; algunos como ANTONIO MOHEDANO, LUIS ZAMBRANO, ALONSO VÁZQUEZ, ADRIANO, JUAN DE PEÑALOSA, CRISTÓBAL VELA y ANTONIO CONTRERAS, se señalaron más ó menos en la evolución que la pintura acabó de realizar en Andalucía, bajo la dirección de este maestro, completamente imbuído en las enseñanzas italianas y penetrado del amor á las obras maestras de la antigüedad.

La primera obra importante que emprendió Céspedes estaba destinada á la catedral. Pintó una composición en la vasta cortina que sirve para velar el altar mayor duran-

te la Semana Santa. Esta obra no nos ha sido conservada, como tampoco una serie de pinturas que componían en



Fig. 27.—Pablo de Céspedes; *la Cena.* (Catedral de Córdoba.)

otro tiempo un retablo en la capilla del colegio de los Jesuitas de Córdoba; un solo cuadro, que parece proceder de esta serie, el *Sacrificio de Abraham*, existe en la cate-

dral, pero en mediano estado de conservación. Tal es también el estado de la *Cena*, la composición más importante que ejecutó el artista para la catedral.

A pesar de este inconveniente, se puede todavía darse cuenta de las serias cualidades de que el artista dió pruebas en ellas: dibujo de gran corrección, formas, actitudes, expresiones de imponente nobleza, y una ejecución sólida, pero algo dura y seca, recuerdan sobre todo la escuela de Miguel-Angel, aunque la composición, en su conjunto como en sus detalles, parece inspirarse más en Julio Romano. Otro lienzo, de la catedral, representando á *la Virgen y al Niño acompañados de San Juan Bautista y de San Andrés*, ha sido estropeado con torpes restauraciones. Felizmente, existen todavía en buen estado de conservación en la sala del cabildo de la catedral de Sevilla, cuatro frescos de estilo rafaelesco, figurando las *Virtudes*. La capilla del hospital de la Caridad, en Sevilla, posee igualmente una *Visión de San Cayetano*, donde el artista se inspiró visiblemente en las obras de la escuela lombarda. Una *Asunción*, de gran aspecto, y que recuerda en su conjunto á los maestros florentinos, forma parte de las colecciones de la Academia de San Fernando en Madrid. Céspedes se ejercitaba al mismo tiempo en la escultura, y produjo algunas obras de gran valor, especialmente una figura de *San Pablo*, que está en la catedral de Córdoba, y una estatua del obispo de Sevilla, *Rodrigo de Castro*, de la que hizo el modelo, y que fué fundida en Florencia por Juan Bolonia.

Su alta cultura intelectual, sus extensos conocimientos en historia, en linguística, en arqueología, y sus relaciones con todo lo que en Andalucía valía en literatos, en

sabios y en artistas, contribuyeron, juntamente con su gusto seguro y el ejercicio del arte más elevado, á crearle una situación predominante entre los pintores contemporáneos. En diversas partes de su *Arte de la pintura*, Pacheco, que fué su amigo, su admirador y su discípulo, muestra bien con su propio ejemplo con qué deferencia eran entonces solicitadas sus opiniones y escuchados sus consejos, y qué indiscutible autoridad le habían conquistado en Sevilla y en Córdoba su gran experiencia, su vasta erudición y su austera enseñanza.

Tal como lo comprendió y lo practicó Céspedes, su arte, demasiado intelectual y también demasiado impersonal, marca el punto culminante de la dirección idealista, completamente florentina de tradición, que se esforzó en imprimir á los pintores de su tiempo. Esta enseñanza tuvo justamente bastante ascendiente para combatir y neutralizar, pero por el momento, la invencible tendencia que arrastraba á la pintura en Andalucía hacia el naturalismo.

Discípulo predilecto de Céspedes, Francisco Pacheco (1571-1664), se hizo el propagandista y el defensor más celoso, al mismo tiempo que el más intolerante, de las puras doctrinas italianas del maestro. Pintor, poeta, escritor erudito, pero más ferviente católico que artista, su libro del *Arte de la pintura*, que publicó en Sevilla en 1649, es el monumento de su vida. Hombre de tradiciones, espíritu frío y dogmático, Pacheco, en este tratado sobre la pintura, tal como él la comprendía, mostróse seguramente excelente escritor didáctico.

Pero muy otra es su filosofía del arte: impregnada del más estrecho misticismo, es árida y esterilizadora. Desde luego no quiere Pacheco dejar nada á la inspiración del

pintor y pretende imponer fórmulas para todas las composiciones sagradas, para todos los asuntos religiosos;



FIG. 28.—PACHECO, *Retrato de Luis de Vargas.*
(Según un dibujo de Pacheco.)

fórmulas invariables, irreductibles, exclusivas de toda libertad, de toda espontaneidad. Resumiendo su tesis, es-

cribe que «el arte no tiene otra misión que llevar los hombres á la piedad y conducirlos hacia Dios,» haciendo así del arte un auxiliar sumiso del sacerdocio.

Para él el texto sagrado lo es todo, la imaginación creadora del artista no es nada. Actitudes, expresiones, edad aparente, trajes convenientes á los personajes, todo pretende prescribirlo, reglamentarlo todo como cuestiones de dogmas; con la seriedad de un casuista escrutando un caso de conciencia, discute largamente hasta el color de las vestiduras de los santos y de los personajes divinos: Pacheco es el teólogo de la pintura. Así, en 1618, fué oficialmente encargado por la Inquisición de velar por el mantenimiento de la ortodoxia y de la decencia en las obras de pintura: esta función de censor le correspondia bien, y compréndese fácilmente con qué gravedad debería llenarla.

No habiendo estado jamás en Italia, no tiene sobre el arte del Renacimiento más que nociones de segunda mano, aprendidas en la escuela de Luis Fernández, su maestro, ó recibidas, en conversaciones, de Pablo de Céspedes; lo que no le impide hablar con una especie de veneración del dibujo de la escuela florentina y de ensalzar con entusiasmo el colorido de la escuela romana. Jamás se habría llegado á la emancipación de la escuela española si se hubieran impuesto las doctrinas de Pacheco. Felizmente nada de esto ocurrió; la evolución naturalista y los métodos libres continuaron progresando, y hasta sucedió la curiosa aventura de que el mismo Pacheco dejara un día de ser lógico con sus propios principios: apercibiéndose de que todo el éxito era para la pintura realista y viviente, dejó lo ideal para no perseguir más que lo real y lo verdadero.

Hay que notar, sin embargo, que en el momento en que se operó ésta conversión, Pacheco tenía á Velázquez



Fig. 29.—Pacheco, *Retrato de Pablo de Céspedes.*
(Según un dibujo sacado del manuscrito titulado *Libro de los Varones ilustres.*)

por yerno después de haberlo tenido por discípulo; y co-

6

mo este no se había cuidado de escuchar las teorías de su



FIG. 30.—PACHECO, *San Pedro Nolasco con cautivos*, fragmento.
(Museo provincial de Sevilla.)

profesor, es de suponer que acaso se habían trocado las relaciones habituales entre discípulo y maestro.

En su primera manera, las obras de Pacheco pertenecen,

pues, como hemos dicho, á las puras tradiciones italianas. Entonces refleja, pero muy de lejos, el estilo de la escuela rafaelesca. Después de haber pintado pabellones y estandartes para los galeones de las Indias, y decorado con alegorías fúnebres el catafalco alzado en la catedral de Sevilla para la celebración de las honras de Felipe II, y ejecutado asuntos religiosos, tales como *Cristo con la cruz á cuestas* (1589), *San Pedro y San Francisco*, para un convento de Lora del Río (1598), fué encargado en 1603 de adornar con pinturas al temple el despacho de su ilustre protector el duque de Alcalá, el mismo que acababa de hacer construir en Sevilla el curioso palacio llamado *Casa de Pilatos*. Este trabajo, en el que Pacheco tomó por tema *la fábula de Dédalo y de Icaro*, fué grandemente aplaudido por Céspedes. En 1614, Pacheco terminaba en el estilo de la escuela romana, su mejor obra, *el Juicio final*, que perteneció al convento de Santa Isabel, y que después ha pasado á una colección particular.

Algunas excursiones que Pacheco hizo á Madrid para estudiar las colecciones reales, y á Toledo, donde conoció al Greco, cuya fogosa y bizarra manera, tan alejada de sus propios métodos, motivó entre los dos pintores las curiosas discusiones estéticas contadas en el *Arte de la Pintura*, contribuyeron á modificar su talento, que desde entonces hizo señalados progresos. Dió más amplitud á sus composiciones y más vida á sus personajes; también se calentó su paleta y supo poner un poco de aire respirable alrededor de sus personajes. Testigos algunas de las pinturas conservadas en el Museo provincial de Sevilla, procedentes de conventos secularizados, y que representan á *San Pedro Nolasco en una barca con cautivos*, donde se ha

creído encontrar, en la figura del remero, el retrato de Miguel Cervantes, y *La aparición de la Virgen á San Ramón Nonnato*. Estos dos lienzos, así como un tercero que representa también á *San Pedro Nolasco con cautivos y un moro*, muestran toda la extensión de la evolución hacia el naturalismo que se había operado en los métodos del intransigente romanista.

En 1618, Pacheco casó á su hija con Velázquez, quien cinco años después era llamado á Madrid por el conde-duque de Olivares; ya Velázquez hacía presentir, por algunas primeras obras, el vuelo que no iba á tardar en tomar su asombroso genio.

El taller de Pacheco servía entonces de lugar de reunión á todos los espíritus cultivados de Sevilla. Artistas, poetas, literatos y oradores sagrados, tenían á honor ser recibidos allí, y á esta circunstancia debió el amable dueño de aquella casa, «de aquella dorada prisión del arte,» escribe Palomino, poder dejar una preciosa colección de retratos de personajes célebres de su tiempo. Su manuscrito, perdido muy pronto, y titulado *Libro de verdaderos Retratos de ilustres y memorables varones*, además de noticias biográficas interesantes, contenía gran número de retratos dibujados por él con notable cuidado. El fragmento de este manuscrito, recientemente encontrado y publicado, hace sentir vivamente la pérdida de lo que no ha aparecido.

Como Céspedes, JUAN DE LAS ROELAS, (1558-1625), á quien sus biógrafos llaman el *Licenciado* ó *Clérigo*, porque tomó las órdenes, había abandonado desde muy temprano Sevilla, su ciudad natal, para ir á aprender el arte á Venecia. Su estilo y su colorido, venecianos de afinidades,

hacen presumir que debió estudiar preferentemente las obras de Tintoreto; por lo demás, no se podría decir, con el demasiado entusiasta Ceán Bermúdez, que las igualó en potencia.

Las primeras pinturas ejecutadas por Roelas en Andalucía, fueron para la capilla de Olivares, donde tenía una prebenda, y datan de 1603. Eran cuatro composiciones sacadas de la *Vida de la Virgen.* De 1607 á 1624 abandonó Olivares, á donde no debía volver más que para tomar posesión de una canongía, y fué á habitar en Sevilla. Durante este período fué cuando produjo sus mejores y más importantes obras, especialmente el *Santiago socorriendo á los cristianos en la batalla de Clavijo*, que está en la catedral y es de 1609; el *Martirio de San Andrés*, en otro tiempo en la capilla del colegio de Santo Tomás, y al presente en el Museo de Sevilla; *El ángel libertando á San Pedro*, en la iglesia de San Pedro; *La muerte de San Hermenegildo*, para el altar mayor del hospital fundado por el cardenal Cervantes, y *El martirio de Santa Lucía*, para la iglesia de este mismo nombre. Pero su obra maestra, tan admirada y tantas veces imitada por los pintores sevillanos, es *La muerte de San Isidoro*, que se encuentra en la iglesia parroquial de San Isidro.

Esta vasta composición, verdaderamente grandiosa, y, sin embargo, de una distribución tan clara y tan sencilla, está dividida en dos partes. Arriba aparecen sobre nubes Jesús y María, con palmas y coronas y rodeados de ángeles que esparcen flores, y cantan ó tocan instrumentos de música; en la parte inferior está representado el interior del templo, en el centro del cual el santo arzobispo, arrodillado, juntas las manos, las miradas alzadas á los cie-

los entreabiertos, se desploma y rinde el alma en los brazos de sus diáconos, en medio de su clero, lleno de religiosa y profunda tristeza. Este lienzo, todo lleno de personajes de actitudes vivientes y verdaderas, de fisonomías variadas, expresivas y caracterizadas como otros tantos retratos, es, por la admirable harmonía, como por la rara fuerza de su ejecución, una de las más nobles y hermosas pinturas que produjera, antes de su entera emancipación, la escuela española. Allí presenta ya ésta sus mejores cualidades: la sencillez, la claridad en la exposición, la disposición natural del asunto, la gravedad, hasta la nobleza en las expresiones y en la ejecución, constantemente sostenida en una tonalidad fuerte.

Abunda, por lo demás, en detalles tomados del natural y expresados en su realidad sincera. Ninguna otra muestra mejor á qué tendencias realistas obedecía el artista, cediendo en esto á su nativa inclinación, tanto al menos como á las enseñanzas y á los ejemplos que había sacado de las fuentes venecianas. Estas atrevidas novedades no tuvieron la suerte de agradar á Pacheco. En su *Arte de la pintura* consagra dos capítulos á criticar las libertades tomadas por Roelas, especialmente en una *Natividad* y en una pintura para el convento de la Merced, *Santa Ana enseñando á leer á la Virgen*, donde ciertos detalles íntimos, familiares y mirados por él como vulgares, le parecen de la más chocante inconveniencia. Por mucho que dijera Pacheco, eran cosa concluida los plagios estériles y las imitaciones tradicionales y bastardas de los grandes modelos italianos. Surgía un arte nuevo, libre, potente y verdadero, que vacila y busca aún su camino con Roelas, pero que va bien pronto á florecer en toda la plenitud de su originalidad.

Roelas fué el maestro de Francisco Varela (1598?-1656), y de Zurbarán; Murillo, á quien hace presentir, se inspiró más de una vez en sus composiciones.

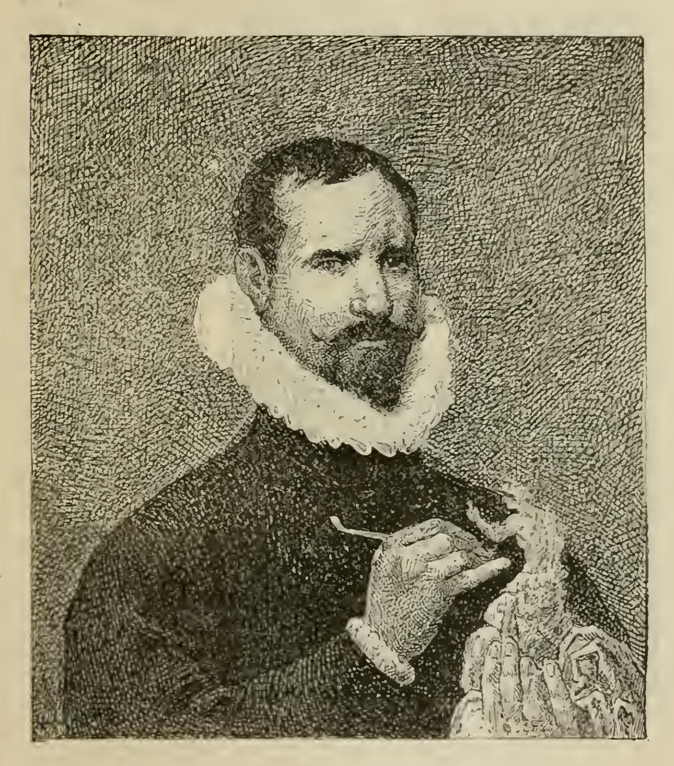


Fig. 31.—Francisco Varela,
Retrato del escultor Martínez Montañés.

Dos condiscípulos de Pacheco en el taller de Luis Fernández, Agustín del Castillo (1565-1626) y su hermano Juan del Castillo (1584-1640) pertenecen, por sus obras,

á aquel período de transición en que el arte anda á tientas y no ha conquistado todavía su completa independencia. De los dos hermanos, el mayor fué mucho menos innovador, mientras que Juan, menos por sus obras de un naturalismo todavía muy tímido que por los discípulos que formó, merece ocupar lugar entre los precursores de la escuela andaluza regenerada.



Fig. 22.—Juan del Castillo, Asunción de la Virgen. (Museo provincial de Sevilla.)

Juan del Castillo había, en efecto, abierto en Sevilla un taller por donde pasaron sucesivamente Andrés de Medina, que llegó á ser un excelente grabador; Pedro de Medina Valbuena, pintor estimable que debía concurrir más tarde con Murillo á fundar en Sevilla una Academia de

pintura; ANTONIO DEL CASTILLO, talento desigual y muy realista, á quien los éxitos de su condiscípulo Murillo debían hacer morir de pena, y en fin, estos tres brillantes discípulos que iban bien pronto á ser maestros: ALONSO CANO, PEDRO DE MOYA y BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO.

FRANCISCO DE HERRERA, llamado el *Viejo*, para distinguirlo de su hijo más joven, Herrera el *Mozo*, del mismo nombre, fué entre los artistas, nacidos en el siglo XVI y enseñados por maestros todavía sometidos á los métodos italianos, el de los pintores italianos que rompió más pronto y más francamente con las tradiciones extrañas, y que contribuyó con más iniciativa y valentía á la emancipación, para en adelante definitivamente conquistada, de la escuela nacional.

Es una extraña y bien característica individualidad la de Herrera, y tal como se las ve surgir en el arte sólo en las épocas de profunda transformación. Temperamento apasionado, violento hasta la brutalidad, envidioso, salvaje, su talento se parece por más de un lado á su carácter. Los asuntos que trata escógelos con preferencia entre los más dramáticos, los más sombríos, ó cuando menos entre los más movidos. Gústale pintar los mártires, los tormentos de los condenados, las apoteósis, las visiones apocalípticas. Nervioso, arrebatado y fogoso, su ejecución no es al menos jamás abandonada ni tan abrupta como han dicho algunos biógrafos mal informados. Posee además todas las cualidades de un gran artista. Un dibujo grandioso, muy correcto y verdadero; un colorido enérgico siempre muy harmonioso en su potente sencillez, y efectos de luz y de sombra, ampliamente comprendidos y siempre juiciosamente ejecutados. Nadie mejor que He-

rrera ha pintado los monjes, los dignatarios de la Iglesia, los viejos de fisonomías arrugadas, rudamente expresivas. La elección de sus tipos, su manera de componer, sus luces, y sobre todo el sentimiento de exuberante energía qne se desprende de sus pinturas, todo es original, preciso, nuevo, y sin relación posible con cualquier otro maestro. Roelas y él son verdaderamente los creadores de la nueva y libre escuela indígena, pero Herrera avanza todavía más que Roelas. Entre sus más importantes obras, se distingue particularmente el fresco que decora la cúpula de la iglesia de San Buenaventura en Sevilla, para la cual había pintado igualmente cuatro cuadros cuyos asuntos estaban tomados de la vida del santo doctor, y que hoy forman parte de la colección del conde de Clarendón; el *Juicio final* que adorna la iglesia de San Bernardo, lienzo de grandes dimensiones donde Herrera dió prueba de las más altas cualidades de composición, de ciencia anatómica y de colorido; el *San Basilio dictando su doctrina*, pintado para la iglesia colocada bajo la advocación de este santo en Sevilla, y que figura al presente en el Museo del Louvre; el *Milagro de los panes y los peces*, y el *Arrepentimiento de San Pedro*, que pertenece á la Academia de San Fernando de Madrid, así como algunas de las composiciones y de las representaciones de santos y de obispos que conserva el Museo provincial de Sevilla.

Excelente grabador al agua fuerte, Herrera se ensayó igualmente en el grabado de medallas. Este trabajo, que él rodeaba de cierto misterio, estuvo á punto de serle fatal. Denunciado como monedero falso y amenazado con las galeras, el artista, invocando el derecho de asilo, huyó al convento de San Hermenegildo de los jesuitas. No obtuvo

el perdón y no reconquistó la libertad sino con ocasión de la ida del rey Felipe IV á Sevilla, en 1624, cuando éste,



FIG. 33.—HERRERA EL VIEJO, *San Basilio dictando su doctrina.* (Museo del Louvre.)

visitando el colegio de los Padres, admiró y elogió grandemente el soberbio *Triunfo de San Hermenegildo*, con el que Herrera había, por reconocimiento, decorado un altar.

Vuelto á sus trabajos, este hombre terrible se hizo todavía más raro, más agrio y más huraño. Su mujer se separó de él, su hija entró en un convento, y su hijo más joven, Herrera el Mozo, se escapó á Italia. Algunos años antes había perdido al mayor, Herrera el Rubio, muerto en la flor de la edad y en el momento en que daba ya, en el arte de la pintura, pruebas de talento. Quebrantado por sus disgustos domésticos, Herrera abandonó Sevilla en 1650, y fué á morir á Madrid, en 1654, después de haber ejecutado algunas obras para la Cartuja del Paular y el convento de la Merced.

Había tenido por discípulos, al mismo tiempo que á sus dos hijos, á Francisco de Reina (1620-1659), á Sebastián de Llanos, que contribuyó hacia 1660, con Murillo, á la creación de la Academia de pintura de Sevilla, á Ignacio Ikiarte (1620-1685), que llegó á ser un paisajista reputado, y en fin, á Diego Velázquez, el más ilustre de todos. Como había sucedido con sus condiscípulos, Velázquez, después de haber pasado algún tiempo en el taller de Herrera, tuvo que dejarlo, cansado de las cóleras y de las brutalidades de un maestro cuyo talento lo había, sin embargo, impresionado lo bastante para que su propio genio guardara, de aquella primera y poderosa iniciación, un sello inalterable.

CAPÍTULO VI

LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVI

INTRODUCCIÓN DEL RENACIMIENTO ITALIANO EN CASTILLA

Entre los artistas españoles que, al alborear el siglo XVI, fueron á estudiar á Italia, ALONSO BERRUGUETE (1480?—1561), á la vez pintor, escultor y arquitecto, fué el que llevo á su patria las más puras tradiciones de los grandes florentinos. Pedro Berruguete, su padre, de quien había sido al principio discípulo, quiso que fuera desde muy temprano á perfeccionarse en la práctica de las artes al país de las obras maestras.

En 1503, como lo atestigua Vasari, Alonso estaba en Florencia, donde copiaba el célebre cartón de la *Guerra de Pisa*, ejecutado por Miguel-Angel en rivalidad con Leonardo de Vinci. Miguel-Angel lo recibió en seguida entre sus discípulos, y en su escuela fué, y trabajando á su lado, en Florencia y en Roma, como Berruguete llegó á ser á su vez un maestro en las tres formas artísticas que practicó simultáneamente. Su estancia en Italia se prolongó hasta 1520; en esta fecha el artista volvió á su patria. Importantes trabajos detuviéronlo primero en Zaragoza; allí ejecutó, en la iglesia de Santa Engracia, el sepulcro del vi-

cecanciller de la corona de Aragón y las esculturas de un retablo. Después fué á Huesca, adonde lo llamó Damián Forment, célebre tallista de imágenes y autor del admirable altar de estilo gótico de la catedral del Pilar. Créese que Berruguete colaboró con Forment en la escultura del gran retablo de la catedral de Huesca. Este, seducido por las formas grandiosas y el estilo enérgico de su joven compañero, modificó desde entonces su propia manera, y se hizo adepto de las elegancias del Renacimiento italiano.

Vuelto á Castilla, Berruguete se casó y se estableció en Valladolid. Vióse en seguida lleno de encargos de obras importantes de escultura, de pintura y de arquitectura para diversos conventos, para el arzobispo de Toledo y el obispo de Cuenca, y también para el emperador Carlos V, quien lo nombró pintor y escultor suyo, y le confió la dirección de los trabajos y de la decoración del palacio que hacía entonces construir en el recinto de la Alhambra de Granada. En 1529, el artista se comprometía á construir y á decorar con esculturas y pinturas, todas de su mano, el retablo del gran colegio de Salamanca, edificado á expensas del arzobispo de Toledo, Alonso de Fonseca. En 1539, veíase escogido por el cabildo de Toledo, al mismo tiempo que el hábil escultor borgoñón Felipe Vigarni, comúnmente llamado en España Felipe de Borgoña, para decorar con esculturas los sitiales del coro de la catedral. En 1543 terminaba esta importante y rica decoración, concebida y ejecutada en el estilo del Renacimiento, y que da alto testimonio de la fecundidad de invención, de la habilidad y de la flexibilidad del talento de Berruguete. El soberbio grupo de alabastro representando la *Transfiguración*, colocado sobre el sitial del arzobispo, es igualmente

obra de su elegante y robusto cincel. El ascendiente que Berruguete ejerció sobre los artistas de su tiempo se extendió rápidamente por Castilla, y por todas partes donde tuvo ocasión de emprender algunas obras. La naturaleza de su genio lo llevó más particularmente á dedicarse á la escultura; pero si su estilo en este arte acusa el evidente y fuerte sello de la escuela de Miguel-Angel, en pintura Berruguete se muestra más bien partidario de la manera del Sodoma y de la de Andrés del Sarto, de quien fué amigo. Sus producciones en este género fueron poco numerosas; apenas quedan de ellas más que algunas, entre las cuales se citan las pinturas que forman parte del altar mayor de la iglesia de la Ventosa, y las que componen el retablo, ejecutado en 1529-1531, para el colegio de Santiago en Salamanca.

Después de haber conquistado en el arte una situación verdaderamente preponderante y de haber obtenido grandes favores y títulos de nobleza de Felipe II, Berruguete murió, cuando ayudado por su hijo que fué sobre todo escultor, trabajaba en el sepulcro del cardenal Tavera, en el hospital de San Juan Bautista de Toledo.

Berruguete no es el único artista de su tiempo que fuera á pedir á Italia las lecciones de sus maestros; todas las miradas se tornaban, por lo demás, hacia este lado. El conocimiento de las grandes obras italianas pertenecientes al siglo XV que acababa y al comienzo del XVI, se había ya ampliamente esparcido por España con ayuda de copias, de dibujos, de grabados; luego habían venido, cada vez más numerosas y frecuentes, las adquisiciones reales de obras de artistas celebres, así como los encargos directos, especialmente los que el emperador Carlos V, que tenía

por este maestro particular predilección, hacía al Ticiano' encargos continuados y ampliados todavía por Felipe II. Estas diversas causas concurrían pues poderosamente á aumentar la atracción de los pintores españoles hacia Italia. ¿Cómo, por otra parte, no había de haber deseado una iniciación más directa y más completa en aquel arte sensual, que había conquistado rápidamente, en derredor suyo, el favor de los grandes y de los reyes?

Convertido sin duda al ideal nuevo por el ejemplo y el éxito de Berruguete, un pintor de Toledo, JUAN DE VILLOLDO (1480?-1555), sobrino y discípulo de Alvar Pérez de Villoldo, colaborador de Juan de Borgoña en los frescos de la catedral de Toledo, debió muy probablemente ir, hacia 1520, á buscar en Italia nuevas inspiraciones y métodos más amplios. Ninguno de sus biógrafos afirma este viaje; pero, aunque atrevida, la hipótesis de que Villoldo debió haber trabajado en Italia y perfeccionádose en la escuela de uno de los discípulos de Rafael parece, por lo menos, plausible.

Las grandes pinturas *al aguazo*, ejecutadas en telas crudas, llamadas en España sargas, y de las que todavía se hace hoy uso para decorar, durante la semana santa, la capilla del Obispo, de la iglesia de San Andrés de Madrid, probarían si hubiera necesidad y con toda evidencia, que Villoldo, que es su autor, debió recibir lecciones de Perino del Vaga ó de Fattore. Estas composiciones, que difieren tan completamente por el estilo y el dibujo de lo que Villoldo había visto hacer en Toledo, por su tío y por Juan de Borgoña y sus contemporáneos, representan: *Adán y Eva arrojados del Paraiso terrenal*, la *Muerte de Abel*, la *Entrada de Jesucristo en Jerusalem*, la *Cena*, la *Resurrección*

de Lázaro, el *Calvario*, el *Descendimiento de la Cruz*, el *Entierro*, la *Resurrección* y el *Juicio final*. Fueron ejecutadas de 1547 á 1550, como lo demuestra el contrato firmado en Valladolid en 1547, por el que el artista se comprometía con el obispo de Palencia, que había hecho construir á sus expensas y decorar la capilla llamada *del Obispo*. Villoldo tuvo por discípulo á Luis de Carvajal (1534-1613), que llegó á ser pintor titular de Felipe II y fué autor, solo ó en colaboración con Blas del Prado, de numerosas é importantes obras en el Escorial y en Toledo.

Gaspar Becerra (1520-1570), nacido en Baeza, en Andalucía, pero que trabajó casi toda su vida en Castilla, es, después de Alonso Berruguete, uno de los artistas más completos que produjo España en el siglo XVI. Como Berruguete, Becerra fué á la vez escultor, pintor y arquitecto, y, como él, también fué á Italia y sufrió allí la influencia de las poderosas creaciones de Miguel Angel. Un hermosísimo dibujo de Becerra, copia del *Juicio final*, que conserva el Museo del Prado, atestigua que el artista se esforzó por impregnarse del estilo de Buonarroti. En Roma Becerra ayudó á Vasari en sus pinturas de la cancillería, y éste nos dice que una *tavola*, representando *la Natividad de la Virgen*, que había pintado el joven español, fué colocada en la iglesia de la Trinidad del Monte, enfrente de un cuadro de Daniel de Volterra, con el cual podía entrar en paralelo. Becerra hizo igualmente en Roma los dibujos de un tratado de anatomía, publicado en 1554 por el doctor Juan de Valverde, y destinado á los artistas y á los cirujanos. También fué autor de dos estatuitas anatómicas cuyas reproducciones figuran en todos los talleres.

Vuelto á su patria, le confió Felipe II la dirección de

los trabajos en el Alcázar de Madrid y en el palacio del Pardo. En 1563 lo nombró oficialmente escultor y pintor de cámara. De los grandes frescos que ejecutó el artista en estos dos palacios, y cuyos asuntos eran los *Elementos*, las *Artes liberales*, *Medusa*, *Perseo* y *Andromeda* ninguno existe hace mucho tiempo.

Una pintura auténtica suya, una *Magdalena penitente*, procedente de un convento de dominicos de Segovia y conservada en el Museo del Prado, es la única que hoy puede probar que los contemporáneos de Becerra no exageraban su mérito cuando ensalzaban la elegancia de sus figuras y la verdad de su dibujo. El Museo del *Ermitaje* posee igualmente una *Sibila*, inspirada en la escuela florentina. Estos dos cuadros constituyen todo lo que nos queda como testimonios auténticos de la elevación de su estilo. Sus obras de escultura son igualmente muy raras. Hay de él un bajo-relieve en la iglesia de San Jerónimo de Granada, que representa el *Entierro de Cristo*, y en Valencia, en la iglesia de San Juan del Mercado, una estatua de la *Virgen de la Soledad*, imagen venerada como milagrosa y que es seguramente obra de un gran artista y de un inspirado. Algunas otras esculturas suyas quedan en Valladolid, Burgos y principalmente en la catedral de Astorga, cuyo gran retablo fué construído con arreglo á sus dibujos y decorado por él con bajos-relieves y figuras de santos.

Becerra formó numerosos discípulos, escultores y pintores. Entre éstos últimos figuran Bartolomé del Rio Bernuis, que fué pintor titular del cabildo de Toledo hasta 1627; Francisco López, que trabajaba en Madrid y más tarde en Cataluña, hacia 1568; Jerónimo Vazquez, recomendado particularmente por su maestro á Felipe II en

su testamento y que residía en Valladolid hacia 1570; y en fin, el más reputado, Miguel Barroso (1538-1590), que fué elegido por Felipe II para pintor suyo, y que ha dejado en el Escorial importantes pinturas concebidas dentro de las tradiciones florentinas.

Hay que notar, á propósito de la naturaleza de los asuntos tratados por Becerra, que, contra la opinión generalmente extendida, los artistas españoles, sobre todo los del siglo XVI y que habían estudiado el arte en Italia, no huían como se ha pretendido con frecuencia, de tomar sus temas de la mitología, ni áun de tratar el desnudo. Sin duda, y lo más á menudo, sus pinceles estaban ocupados por los encargos destinados á las iglesias y á las órdenes monásticas; pero cuando se ofrecía la ocasión, ya en los palacios de los reyes, ya en las moradas de los grandes, gustábales, lo mismo que á sus maestros italianos, dar rienda suelta á su sentimiento de lo bello en vastas decoraciones murales, representando alegorías ó mitos fabulosos. El ejemplo de Becerra pintando los *Elementos*, *Perseo* y *Andromeda*, y una *Magdalena* de tamaño natural, muy conmovedora en su hermosa desnudez, no constituye una excepción.

Carecemos en absoluto de detalles biográficos relativos á Correa, hábil y laborioso pintor que ejercía su arte en Castilla, y principalmente en Toledo, hacia la mitad del siglo XVI. Todo lo que sabemos de preciso es que algunas de las pinturas que hizo para el convento de bernardinos de San Martín de Valdeiglesias llevaban la firma: *D. Correa fecit 1550*. Por el examen de las que conserva el Museo del Prado y que proceden, ó de aquel convento ó de la iglesia del Tránsito de Toledo, se puede suponer

que este artista debió ir á estudiar su arte en diversas ciudades de Italia, porque sus obras, de una coloración vigorosa, recuerdan el colorido de la escuela primitiva veneciana, y reflejan más bien como carácter los tipos, el estilo, y el modo de composición de los maestros de Roma y de Florencia, de principio del siglo XVI.

Una de las mejores obras de Correa, la *Muerte de la Virgen*, actualmente en el Museo del Prado, que posee un número bastante grande de sus producciones, es una muestra completa de su manera florentina. Explícase tanto menos la falta casi absoluta de noticias referentes á la carrera de este maestro, cuanto que seguramente ejerció bastante influencia; una colección de pinturas que recuerdan sus métodos y se conserva en el Museo del Prado, atestigua que formó discípulos, ó al menos que tuvo imitadores.

Las noticias que se encuentran en los historiadores del arte, concernientes á Blas del Prado, pintor de mérito, pero, como Correa, muy *italianizante*, son tan escasas como inciertas y obscuras. Nacido en Toledo hacia el 1540, se le cree discípulo de Francisco de Comontes, que le enseñaría los rudimentos de la pintura. ¿Fué después discípulo de algún otro maestro, ó pasó algunos años en Italia? Se ignora. Hacia 1580, suponen sus biógrafos, lo envió Felipe II cerca del sultán de Fez, que le había pedido un hábil artista. Blas del Prado recibió en Marruecos una brillante acogida; allí pintó algunas decoraciones y diversos retratos, especialmente el de la hija del sultán. Después de una estancia bastante prolongada en Fez, volvió á su patria, rico con los presentes del monarca africano y habiendo adoptado el traje y los usos moriscos. En 1586 volvemos á encontrarlo ocupado en restauraciones de pinturas en la

catedral de Toledo, cuyo cabildo lo nombró, en 1590, su segundo pintor, siendo entonces el primero Luis de Velas-



Fig. 34.—Blas del Prado, *la Virgen acogiendo las oraciones de Alfonso de Villegas*, autor del *Flos sanctorum*.

co, y este puesto lo conservó Prado hasta 1593. Después de esto ya no se sabe nada de positivo tocante á su vida. Palomino lo hace morir en Madrid, mientras que Jusepe

Martinez pretende que el artista volvió por segunda vez á Marruecos y que murió allí, probablemente en los primeros años del siglo XVII. Se conservan muchas obras suyas, especialmente las composiciones que pintó en colaboración con Luis de Carvajal para el altar mayor de la iglesia de los Mínimos, en Toledo; el gran cuadro que decora la capilla de San Blas, también en Toledo; el que figura en la colección de la Academia de San Fernando y que representa una *Aparición de la Virgen*; una *Sagrada Familia*, en el convento de Guadalupe; un *Descendimiento de la cruz*, en la iglesia de san Pedro de Madrid; y en fin, la gran composición alegórica, actualmente catalogada en el Museo de Madrid, donde figura la Virgen con el Niño, sentada en un trono elevado, acogiendo las oraciones de Alfonso de Villegas, autor del *Flos sanctorum* á quien acompañan San José, san Juan Evangelista y san Ildefonso. Una fecha apócrifa puesta en la parte baja del cuadro, indica el 1530 como año de la ejecución; seguramente es 1580 lo que convendría leer. En esta pintura, impregnada de nobleza y de un gran sentimiento religioso, el artista amalgama el estilo de Fra Bartolomeo con algo tomado á Rafael y á Andrés del Sarto. La coloración es sobria y tranquila, y la ejecución recuerda por completo los serenos y algo fríos métodos florentinos.

La introducción en Castilla de la opulenta paleta de los venecianos, fué obra de JUAN FERNÁNDEZ NAVARRETE (1526-1579), apellidado el *Mudo*; una enfermedad que había tenido en su niñez lo dejó, en efecto, sordo-mudo. Nacido en Logroño, demostró desde muy temprano singular aptitud para el dibujo. Un fraile del convento de la Estrella le enseñó los principios de la pintura; después,

admirado de los progresos de su discípulo, decidió á su padre á que lo enviara á estudiar á Italia. Navarrete visitó Florencia, Roma, Nápoles y Milán, inspirándose en las grandes obras de los maestros y tomando lecciones de los artistas entonces de más fama. En el curso de sus peregrinaciones detúvose en Venecia, donde, al decir de sus biógrafos, fué admitido entre los discípulos del Ticiano. Habiendo sido señalada su habilidad á Felipe II, volvió en 1568 á España, para tomar parte, uno de los primeros, en los trabajos de decoración del Escorial. El 6 de Marzo del mismo año, recibía su nombramiento de pintor del rey, con un salario anual de 200 ducados. Sus primeras obras en el Escorial fueron las figuras de los *Profetas*, así como un *Cristo en la cruz con la Virgen y San Juan*, que existe todavía en el monasterio. Como le acometiese una grave enfermedad á consecuencia de estos primeros trabajos, el artista trasportó su taller á Logroño, donde pintó por cuenta del rey, cuatro grandes composiciones, la *Asunción*, el *Martirio de Santiago el Mayor*, *San Felipe* y *San Jerónimo penitente*. En 1571, dirigió él mismo la colocación de estas obras en la sacristía del convento; y de aquí se dirigió á Madrid para comenzar cuatro nuevas pinturas destinadas á la sacristía del colegio. Estas últimas, terminadas en 1575, representaban *La Natividad*, *Cristo en la columna*, *La Sagrada Familia* y *San Juan escribiendo el Apocalipsis en la isla de Pathmos*. Algunos de estos lienzos perecieron en un incendio; los otros se encuentran actualmente colocados en el claustro grande del Escorial. Estas diversas obras no pertenecen todas á una misma manera; el *San Jerónimo* y el *Martirio de Santiago*, contrastan, por su ejecución cuidada y minuciosa, con el toque libre, atre-

vido y completamente veneciano, que el artista parece haber adoptado á partir de 1572.

En 1576, acababa, para la portería del Escorial, un soberbio cuadro, representando á *Abraham recibiendo á los tres ángeles*, y que, robado del monasterio durante la ocupación francesa, formó parte de la colección del mariscal Soult, al mismo tiempo que un hermoso retrato del Mudo, pintado por él mismo. En 1578, Navarrete trabajaba todavía para el Escorial, y acababa de terminar cuatro composiciones, representando *Apóstoles* y *Evangelistas*, cuando, acometido de nuevo por la enfermedad, murió en Toledo.

No había formado discípulos. El Museo del Prado no posee más que tres pinturas del Mudo: la una, que representa el *Bautismo de Cristo* y es de la juventud del artista, está tratada enteramente con una candidez que recuerda bastante bien á los primitivos florentinos; las otras dos son figuras de santos de tamaño natural, créese que bocetos para los mismos asuntos que están en el Escorial, los cuales pertenecen á la libre ejecución veneciana del que España llama algo ambiciosamente el *Ticiano español.* Fuera resultado de su aprendizaje en Venecia, ó consecuencia de sus aptitudes nativas, Navarrete es, sobre todo, un pintor naturalista: sus composiciones, aunque profundamente religiosas, son de una intimidad casi familiar, y fué preciso más de una vez que el severo prior del Escorial se incomodara para impedir al artista introducir, como lo había hecho ya en algunos cuadros, animales, accesorios y episodios de un realismo absoluto.

Estas manifestaciones naturalistas, tan notables ya en Navarrete, y que bien pronto iban á ser el carácter dominante de la pintura española, no debían, sin embargo,

triunfar completamente sino después de una lucha algo prolongada, en verdad, con el ideal romano ó florentino, entonces representado en Castilla por los numerosos artistas italianos, llamados por Felipe II para concurrir á la decoración del Escorial. Entre estos, figuraban Pellegrino Tibaldi, discípulo de Bagnacaballo, Lucca Cangiasi ó Cambiaso, genovés, Rómulo Cincinnato, florentino y discípulo de Salviati, Castello el Bergamasco, Francisco de Urbino, Nicolao Granello, Federigo Zuccheri, Bartolommeo Carducci y Patricio Cajesi ó Caxes. Todos habían ido á España llevando su familia, ayudantes y discípulos. Sus obras, su estética, sus métodos, ejercieron cierta influencia sobre los pintores más directamente formados en su escuela; pero esta influencia fué por lo demás pasajera, y hasta, por un extraño cambio de papeles, se vió bien pronto á los propios hijos de estos italianos que se quedaron en España, inclinarse, con los pintores indígenas, al naturalismo. Se puede comprobar esta evolución en muchos de ellos, mas especialmente en Vicente Carducci ó Carducho, sobrino de Bartolommeo, en Eugenio Cajesi ó Caxes, hijo y discípulo de Patricio, y también en Juan Rizi, un hermano del cual había sido ayudante de Federigo Zuccheri en el Escorial. Todos iban bien pronto á ocupar en la Escuela un rango elevado, y sus obras están, con justo título, colocadas entre las mejores producciones indígenas.

Los grandes trabajos decorativos ordenados por Felipe II en el Escorial, en la residencia del Pardo y en el Alcázar de Madrid, donde la corte comenzaba á residir de cuando en cuando, y que habían hecho llamar á España tantos artistas italianos, transformaron Castilla, durante el úl-

timo cuarto del siglo XVI, en un centro de arte extremadamente activo y fecundo.

Hacia 1575, un pintor extranjero, griego de orígen, establecióse en Toledo, atraído sin duda por la fama de los favores de que los artistas eran objeto de parte de Felipe II. Llamábase Domenico Theotocopuli, pero se le designaba más habitualmente con el sobrenombre de Greco, que le habían dado los italianos y que le han conservado los españoles. Había aprendido en Venecia el ejercicio de las tres nobles artes. ¿Fué, como dicen sus biógrafos, discípulo directo del Ticiano, ó se había formado él mismo, estudiando sus obras y las de Palma, de Bassano y del Tintoreto? A esta última hipótesis nos inclinaríamos con más facilidad, porque ninguno de los autores italianos lo menciona como habiendo frecuentado más particularmente el taller de uno ú otro de estos maestros. Por lo demás, es un enigma todo lo que se refiere á la existencia de este artista; se le cree nacido hacia 1548, sin que se sepa precisamente ni áun el lugar de su nacimiento, y carece de pruebas la afirmación de Palomino, en sus noticias sobre los pintores eminentes, de que debía tener 77 años cuando murió en Toledo en 1625.

Con métodos amplios, un conocimiento perfecto de la agrupación de los personajes y una facilidad magistral para tratar las grandes masas de color, el Greco llevaba también de Venecia á la escuela española, lo que no poseía sino imperfectamente Navarrete, una coloración caliente, de gran riqueza de tonos, un dibujo personal, el sentimiento del movimiento, de la vida, y en la expresión de sus cabezas, siempre pasmosas de carácter, algo de extrañamente conmovedor, de febril y de singularmente melancólico.

Después de haber debutado en Toledo pintando un retablo para la iglesia de Santo Domingo el Viejo, el Greco



FIG. 35.—DOMENICO THEOTOCOPULI «EL GRECO», *Entierro del conde de Orgaz*, fragmento. (Academia de San Fernando.)

comenzó la ejecución en 1577, y por encargo del cabildo de la catedral, de su hermoso cuadro que representa *El*

reparto de la túnica, colocado en la sacristía, y cuyo marco decoró él mismo con esculturas. Terminada en 1579, esta pintura, que los contemporáneos se complacían en comparar con las obras del Ticiano, ocasionó entre el cabildo y el artista un largo pleito; algunos pintores indígenas, celosos acaso de aquel extranjero, habían criticado el ordenamiento de su composición y censurado ciertos detalles realistas en los trajes de los soldados que rodean á Cristo. Declaraban igualmente que el Greco no había debido hacer figurar en esta escena el grupo de las Marías, que, según los textos, no habían estado presentes. El Greco acabó, sin embargo, por triunfar de estas minucias teológicas y por cobrar el precio de su cuadro.

Dos años después, Felipe II llamaba al Greco al Escorial, y le encargaba una gran composición representando *El martirio de San Mauricio y de sus compañeros*. En esta misma época, y con ocasión de este cuadro, es cuando comienza á declararse la asombrosa crisis que iba á modificar tan profundamente el talento del artista y el carácter de sus producciones. Adoptando bruscamente una manera nueva, que los críticos contemporáneos más caritativos tachan solamente de extravagante, mientras que otros la miran como obra de un verdadero loco, el Greco abandona las hermosas coloraciones calientes y doradas de que había hecho uso en *El reparto de la túnica*, para sustituirlas con tonos encontrados, disonantes y restringidos hasta la indigencia. Como de ello nos ha dado él mismo testimonio en su propio retrato, actualmente en el palacio de San Telmo, en Sevilla, su paleta no se compone ya más que de cinco colores, del blanco, del negro, del bermellón, del ocre amarillo y de la laca de garancina: de aquí ese colo-



Fig. 36.—Domenico Theotocopuli «el Greco».
Jesucristo difunto en brazos del Padre Eterno.
(Museo del Prado.)

lorido tan singularmente triste que comunica á sus pinturas no se sabe qué aspecto inquietante y enfermizo. Al mismo tiempo su dibujo se alarga, se adelgaza, se hace caprichoso, y los rasgos de sus personajes toman algo de extrañamente sobrenatural y de espectral.

¿Qué había pasado en el espíritu del artista, que le condujo de pronto á aquella desconcertante evolución? ¿Debemos creer, con algunos de sus contemporáneos, que herido por oir siempre repetir que *El reparto de la túnica* recordaba al Ticiano, intentara, á partir del *San Mauricio*, crearse una originalidad á toda costa? No es esta nuestra opinión. El Greco no fué ni el loco, ni el visionario, ni tampoco el original á todo trance que se ha querido encontrar en él. Es un colorista audaz, un espíritu sutil, poseído de vivo entusiasmo por alguna teoría que se forjara á sí mismo, acaso demasiado enamorado de un ideal raro y singular, y que, de quimera en quimera, llega á crearse conscientemente ese colorido extraño y austero que recuerda demasiado á veces el desorden cándido de un principiante.

A pesar de sus rarezas, el Greco no deja de ser un verdadero maestro, y ciertamente uno de los más curiosamente innovadores que han existido.

No fué esta, sin embargo, la opinión de Felipe II cuando el *San Mauricio* llegó al Escorial; opúsose el rey á que ocupara el sitio para que había sido encargado, y fué otra composición, ejecutada por el italiano Rómulo Cincinnato, la que ocupó el lugar, sobre el altar, dedicado á San Mauricio.

Sin embargo, el carácter de energía, de sinceridad y de nobleza de que estaban impregnadas á pesar de su carác-

ter extraño las obras del Greco había impresionado vivamente á algunos raros inteligentes y con especialidad al arzobispo de Toledo. En efecto, por orden de éste, pintó el artista en 1584 su célebre *Entierro del conde de Orgaz*, colocado en la iglesia de Santo Tomé en Toledo, sobre la tumba de Gonzalo Ruiz de Toledo, conde de Orgaz, muerto en el siglo XIII en olor de santidad. Esta pintura, una de las suyas más importantes, cuya acción principal representa, en medio de una numerosa asistencia de clérigos, de frailes y de nobles personajes, á San Esteban y San Agustín, con vestiduras pontificales, presidiendo al entierro del conde de Orgaz, cuyo cadáver, armado de todas armas sostienen ellos mismos—es característica de los defectos y de las cualidades de la nueva manera del Greco. Un sentimiento profundamente grave y religioso se desprende de esta escena fúnebre donde aparecen los cielos abiertos, con la Trinidad rodeada de ángeles; el efecto, aunque la ejecución sea bastante sencilla, impresiona poderosamente. Su tonalidad, hecha casi enteramente de blancos y de negros, y que realzan solas las ricas notas de las casullas de los dos santos, se resuelve en una harmonía que produce gran impresión por su austera melancolía. Una repetición de este lienzo, pero sin la parte superior, se ve en la colección de la Academia de San Fernando.

Por discutido que haya sido el talento del Greco durante su vida, y á despecho de las críticas con que Pacheco, que visitó su taller en 1611, no dejó de abrumarlo en su *Arte de la pintura*, lo mismo que Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables*, las iglesias y los conventos de Castilla disputáronse el honor de obtener alguna obra de su mano. Dos retablos, compuestos de esculturas y de pintu-

ras, en la capilla del hospital de San Juan Bautista, extramuros de Toledo, figuran entre sus buenas obras; el Museo del Prado las conserva igualmente muy notables, así como el Museo provincial de Toledo donde se ven diversos retratos, que pertenecen á su ejecución caprichosa, pero animada de no se sabe qué vida de ensueño, intensa y misteriosa.

Como arquitecto y como escultor, el Greco produjo igualmente creaciones notables; con arreglo á sus dibujos fueron construidos el Ayuntamiento de Toledo, y las iglesias de la Caridad y de los Franciscanos de Illescas. En ésta última se encuentran los sepulcros de los fundadores, cuyas estatuas, de soberbia factura, son obra de su firme y hábil cincel.

Domenico Theotocopuli, á pesar de lo desarreglado de su talento, ejerció profunda influencia sobre los pintores castellanos. El es, de hecho, el iniciador de una especie de escuela donde domina el sentimiento religioso más penetrante bajo formas muy realistas. Aunque extranjero, debe legítimamente ocupar lugar entre los artistas eminentes de España, porque, después de Juanes y de Morales el Divino, es seguramente, por el sentimiento de austera creencia de que están impregnadas sus obras, uno de los pintores que han expresado mejor la altiva fe y el carácter de sombrío misticismo de los contemporáneos de Felipe II.

Formó algunos discípulos; ninguno se hizo sectario de su segunda manera. Entre los principales se cuenta Manuel Theotocopuli, su hijo, que no ha dejado más que algunas copias de las pinturas de su padre, y que fué más bien arquitecto que pintor; Pedro López, de quien Ceán Bermúdez cita una *Adoración de los Reyes*, fechada en 1608,

para el convento de la Trinidad, en Toledo; Alejandro Loarte, que de 1622 á 1626, ejecutó diversas composicio-

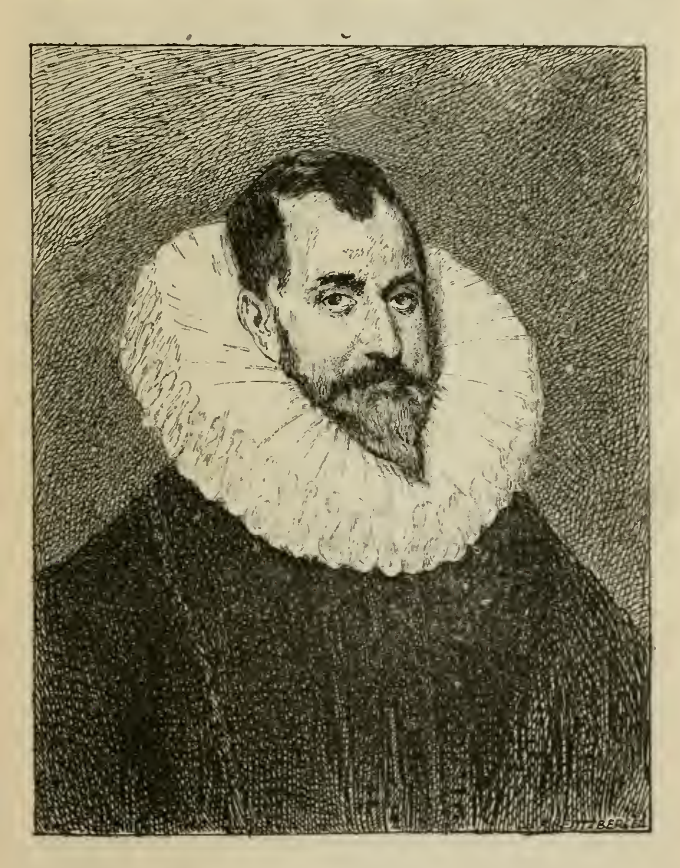


Fig. 37.—Domenico Theotocopuli «el Greco», *Retrato de hombre.* Museo del Prado.)

nes religiosas, para los conventos de Toledo, en la manera calientemente coloreada del *Reparto de la túnica*; Dieco

de Astor, más conocido como grabador que como pintor, y que grabó, en 1606, según una pintura del Greco representando á *San Francisco* arrodillado con una calavera en las manos, una estampa donde el dibujo y el colorido del maestro son expresados con rara sinceridad; **Pedro Orrente** (1570?-1644), quien, después de haber pasado por el taller del Greco, fué á Valencia, donde pintó composiciones inspiradas, por el asunto y por el colorido, en las obras de Bassano; Juan Bautista Mayno (1569-1649), que tomó el hábito de dominico y que fué encargado de enseñar la pintura al infante, más tarde Felipe IV; y en fin, Luis Tristán (1586-1640), el más eminente de los discípulos del Greco, y el que de ellos supo mejor apropiarse las mejores cualidades del maestro. Una de las más importantes obras de Tristán, es el retablo de la iglesia de Yepes, formado de seis grandes composiciones, *El Nacimiento de Jesús*, *La Adoración de los Magos*, *Cristo azotado*, *Cristo con la cruz á cuestas*, *La Resurrección* y *La Ascensión*, con algunas representaciones de santos, de medio cuerpo.

En 1619, pintaba este artista, en la sala capitular de la catedral de Toledo, el retrato del arzobispo don Bernardo de Sandoval, uno de los más hermosos entre aquella interesante serie de retratos de prelados toledanos. De exquisito modelado y de gran nobleza de expresión, esta notable pintura merece, como ejecución, ser comparada con los mejores retratos de la escuela veneciana.

Cuando Velázquez, al venir de Sevilla, visitó Toledo y conoció las obras de Tristán, se dice que hizo de ellas los más vivos elogios, inspirados, por otra parte, por una profunda admiración. Entre las producciones de Tristán, se distingue particularmente el *San Jerónimo penitente*, en la

Academia de San Fernando; un retrato de *Lope de Vega*, en

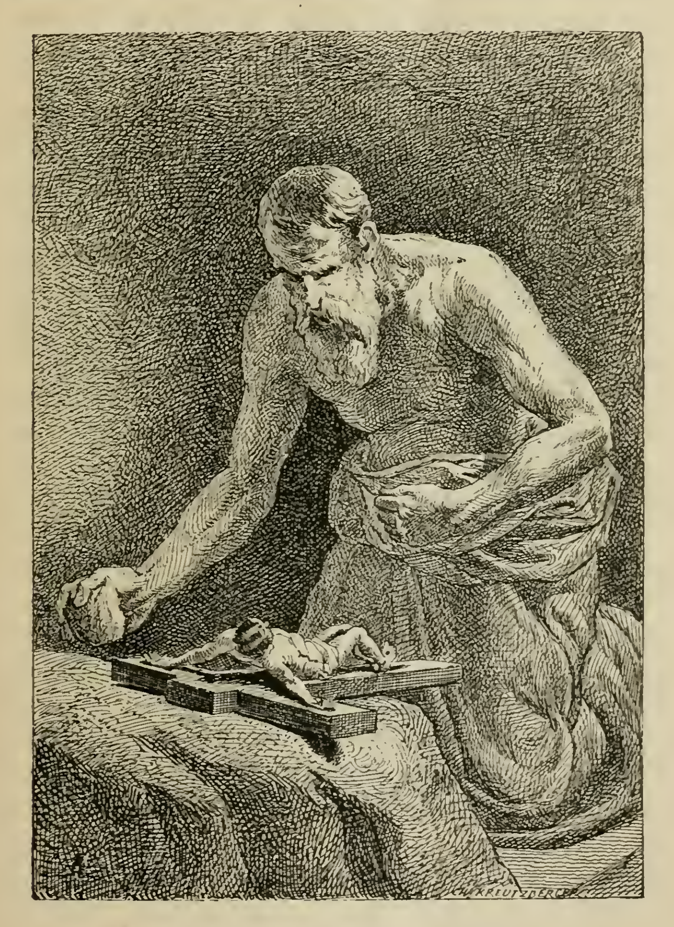


FIG. 38.—TRISTÁN. *San Jerónimo penitente.*
(Academia de San Fernando.)

el *Ermitage* y un *Cristo en la Cruz*, que formó parte de la

colección de Salamanca. En el Museo del Prado, el artista no está representado más que por un retrato en busto de un hidalgo anciano, vestido de negro, de aspecto muy viviente en su fisonomía altiva y severa.

Si se pudiera poner en duda la importancia del papel que el Greco tuvo en Toledo y en Castilla, bastaría con el examen de las obras de sus discípulos para comprender que éstos contribuyeron grandemente á preparar, por sus estudios de lo real y de lo verdadero en sus composiciones, en adelante independientes de toda reminiscencia florentina ó romana, la completa y próxima emancipación de la escuela.

Mucho antes de la venida del Greco, y desde 1542, otro artista, nacido en Utrecht, discípulo de Jan Schoorel, Antonio de Moor, más conocido con el nombre de Antonio Moro (1512-1588), había inaugurado en Castilla en la pintura del retrato, un ideal nuevo. Escogido por Carlos V, que lo había nombrado pintor suyo, para ejecutar el retrato del infante don Felipe, Antonio Moro tuvo ocasión de estudiar en la corte de España las admirables obras del Ticiano que poseía el emperador. Copió aquellas pinturas, y esta iniciación en un arte más libre fué para el artista el punto de partida de una evolución completa en sus métodos de interpretación de la figura humana. Despojóse de lo que quedaba todavía en él de la manera de los primitivos flamencos. Los contornos de la forma, que antes recortaba con alguna sequedad, y el modelado que acusaba con demasiado minuciosa precisión, fueron comprendidos y tratados en adelante con inteligente amplitud; en fin, áun conservando desde entonces cierto aspecto veneciano en la disposición de sus retratos, supo crearse bien pronto una in-

dividualidad de interpretación y de factura que no permite confundirlo con ningún otro maestro.



FIG. 39.—SÁNCHEZ COELLO, *Retrato de don Carlos, hijo de Felipe II.* (Museo del Prado.)

Obras maestras en absoluto, como los retratos del bufón *Pejerón*, de la reina *María de Inglaterra*, de la *Dama con un perrito*, y obras acaso menos perfectas, pero tam-

bién de tan hermoso aspecto, tales como los retratos de la reina de Portugal *doña Catalina*, mujer de Juan III, de la hija de Carlos V, *María de Austria*, de *Maximiliano II*, y muchos otros que el artista ejecutó por orden de Carlos V y por orden de Felipe II, y que conservan los Museos del Prado, del Louvre ó del Belvedere, fueron, para los pintores indígenas, fecundos asuntos de estudio y principio de una nueva dirección.

El más hábil de los discípulos directos de Antonio Moro, el que se inspiró mejor en su estilo y en sus métodos de ejecución, fué ALONSO SÁNCHEZ COELLO (1515?-1590). Nacido en el reino de Valencia, en Benifayro, se ignora dónde comenzó á estudiar la pintura, y solamente hacia 1542 y en Madrid fué cuando conoció á Moro, con quien se ligó desde entonces con una estrecha y conmovedora amistad, que no se rompió sino con la partida precipitada del maestro para los Países-Bajos, á consecuencia de un acto de familiaridad que Moro se había permitido con el terrible Felipe II. Hasta entonces, Sánchez Coello fué discípulo sumiso y fiel imitador de Antonio Moro. Después de su separación, Coello recogió la herencia de su maestro y llegó á ser el pintor titular, el favorito del monarca y de la corte.

A pesar de su larga intimidad con Moro, Sánchez Coello, áun conservando algo en su dibujo y en su colorido de las tradiciones venecianas y flamencas de su maestro, se muestra, sin embargo, muy español, observador muy fino y pintor muy personal en sus retratos. Pero su factura no conservó la amplitud, la firmeza, ni el caliente poder de la ejecución de su maestro; sus medias tintas de un gris muy delicado imprimen á su modelo un aspecto gene-

ralmente más frío y mucho menor relieve. Como quiera que sea, sus representaciones de personajes reales, no de-



Fig. 40.—Sánchez Coello,

Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II.

(Museo del Prado.)

jan de presentar gran distinción y carácter, sobre todo su retrato *del Infante Don Carlos*, aquel desdichado hijo de

Felipe II, y también el de *la Infanta Isabel Clara Eugenia*, dos obras maravillosas, entre las más típicas de la manera del artista, que conserva el Museo del Prado.

Sánchez Coello es mucho menos interesante en sus composiciones religiosas; las que se ven en el Museo del Prado, el *Matrimonio místico de Santa Catalina* (1538) y *San Sebastián rodeado de San Bernardo y San Francisco*, recuerdan la manera de los flamencos italianizados y no habrían seguramente bastado por sí solas para sacar su nombre del olvido.

Entre sus discípulos más notables figuran la propia hija del artista, Isabel, que pintó excelentes retratos; Juan Pantoja de la Cruz (1551-1609), y Felipe de Liano (1550?-1625).

Juan Pantoja de la Cruz se dividió con su maestro el favor de Felipe II, que lo nombró su pintor y su ayuda de cámara; Felipe III, de quien hizo el retrato ecuestre para servir de modelo á Juan Bolonia, autor de la estatua del rey que decora la plaza Mayor de Madrid, tuvo igualmente á Pantoja en muy alta estimación y le encargó gran número de retratos de personajes de su familia. A pesar de la destrucción de la mayoría de estos retratos, que adornaban en otro tiempo las residencias reales del Escorial, del Pardo, del Retiro y de la torre de la Parada, el Museo del Prado encierra todavía muy hermosos modelos de su manera; ésta no deja de diferir de la de Sánchez Coello por una ejecución más generosa, más entonada, pero sin embargo, sin la distinción y la trasparencia de colorido, y sin el imponente aspecto de las creaciones del maestro. Los retratos de *Isabel de Valois*, de la Infanta *Doña María* hermana de Felipe II, de la reina *Margarita de Austria*, mujer de

Felipe III, están entre las mejores que ejecutó; á estas re-



FIG. 41.—PANTOJA DE LA CRUZ, *Retrato de Felipe II.*
(Museo del Prado.)

presentaciones de personajes reales, hay que unir los retratos de *Ruy Pérez de Ribera*, pintado para el monasterio

de Santa María la Real de Nájera, y el del organista y compositor *Salinas*, que fué grabado en el siglo XVIII por Carmona.

Importantes retratos de aparato, ya copiados por Pantoja de originales desaparecidos, ya pintados del natural, tales como los retratos de Carlos V, de Felipe II y de Felipe III, forman todavía parte de la decoración de la Biblioteca del Escorial.

Pantoja no ejecutó más que retratos; el Museo de Madrid conserva de él algunas composiciones religiosas colocadas en otro tiempo en la capilla de la *Casa del Tesoro*, contigua al Alcázar, y que representan el *Nacimiento de la Virgen* y el *Nacimiento de Jesús*, fechadas en 1603, y donde él tomó por modelos á los miembros de la familia de Felipe III, figurados bajo los rasgos de los asistentes y hasta de los personajes divinos.

De Felipe de Liaño, que pintó sin embargo gran número de retratos, sobre todo de pequeñas dimensiones, y á quien sus contemporáneos habían apellidado *el pequeño Ticiano*, los Museos de España no han conservado ninguna obra de autenticidad absolutamente indiscutible. El catálogo del Prado le atribuye, sin duda con alguna verosimilitud, un retrato en pie de tamaño natural, de la infanta Isabel Clara Eugenia, vestida con un rico traje, llevando en la mano derecha un camafeo y apoyando la mano izquierda sobre la cabeza de Magdalena Ruiz, bufona de la reina Juana de Portugal, que le presenta dos monos. Por su composición y su factura este retrato no recuerda efectivamente ni á Sánchez Coello, ni á Pantoja de la Cruz, pero se acerca algo más á los métodos y á la manera de otro retratista contemporáneo, BARTOLOMÉ GONZÁLEZ.



Fig. 42.—Pantoja de la Cruz.
Retrato de Isabel de Valois, mujer de Felipe II.
(Museo del Prado.)

(1564-1627), quien, bajo Felipe III, fué pintor del rey. El Museo del Prado posee precisamente un retrato suyo representando de más edad á aquella misma infanta, así como un retrato de *Margarita de Austria*, mujer de Felipe III. Bartolomé González, nacido en Valladolid, era discípulo del pintor florentino Patricio Caxes ó Cajesi, venido á España al servicio de Felipe II en 1567, y que abrió en Madrid un taller, donde además de su hijo Eugenio y de Bartolomé González, se formaron otros dos artistas menos conocidos que los precedentes: DIEGO POLO (1560-1600), de quien el Escorial conserva dos cuadros, y ANTONIO LANCHARES (1586-1658), de quien no se conoce más que una sola pintura, *la Virgen y San Ildefonso*, fechada en 1622, que está en el museo de Fomento.

Las raras composiciones religiosas de Bartolomé González que se conservan, nos hacen ver en él un artista algo frío, y que dispone sus cuadros con gran sencillez y los coloca con gusto, pero sin vigor y sin gran brillo. Sus retratos de un dibujo cuidado, bien observados y de color en general en una escala de grises finos, muy harmoniosa, son al contrario obras de valor más serio. Los retratos de Felipe III, de su mujer y de su hija Ana de Austria, fechados en 1621 y que formaban en otro tiempo parte de la colección reunida por el erudito D. Valentín Carderera, en Madrid, revelan en González un pintor distinguido y un interesante precursor de Velázquez.

Predominantes otra vez con los artistas llamados de Italia por Felipe II para trabajar en el Escorial, las tradiciones florentinas y romanas comienzan ya á ser menos obedecidas á fines del reinado de Felipe III; entre los innovadores sorprende encontrar á los propios discípulos de

aquellos italianos, á **Eugenio Caxés** (1577-1642), y á **Vicente Carducho** (1578-1638), el uno hijo, el otro hermano de maestros venidos de Florencia. Ambos fueron pintores del rey y ambos también fueron artistas de transición, italianos por la enseñanza recibida y por la habilidad de los métodos, pero españoles por sus tendencias y su sentimiento íntimo. Por lo demás, su existencia transcurrió toda entera en España; así sus obras pertenecen con justo título al patrimonio artístico de ésta.

Caxés debutó en el arte al lado de su padre Patricio, de quien fué colaborador en sus trabajos en el palacio del Pardo. La decoración de la sala de las audiencias reales, representando el *Juicio de Salomón*, era obra suya personal, y le mereció los elogios de Felipe II, que en 1612 le nombraba su pintor. Muchas pinturas religiosas, ejecutadas en Madrid para la Merced, y los Franciscanos, en la iglesia de Santa Cruz, y la parte que tomó el artista en la ejecución de los frescos de la capilla de la Virgen, en la catedral de Toledo, en colaboración con su amigo Vicente Carducho, pusieron el sello á la reputación del joven maestro. También en común, los dos excelentes artistas comenzaban y terminaban, hacia 1618, una serie de importantes pinturas para el célebre convento de Guadalupe. Una notable decoración al fresco, en el palacio del Alcázar, que tenía por asunto *La historia de Agamenón*, valió á Eugenio Caxés una remuneración considerable. Estaba entonces en plena posesión del favor real, y Felipe IV se había hecho ya retratar muchas veces por él cuando Velázquez vino á Madrid. Desde entonces comenzó á palidecer la estrella de Caxés, sin que hubiera decaído, sin embargo, su talento. Pintaba todavía hermosas obras para

algunos edificios religiosos, especialmente *La Virgen niña*



FIG. 43.—VICENTE CARDUCHO, *Predicación de San Juan Bautista.* (Academia de San Fernando.)

con San Joaquín y Santa Ana, para la iglesia de San Ber-

nardo, y para el palacio del Retiro una composición histórica titulada *Tentativa de desembarco de los ingleses en Cádiz en 1625*, que figura hoy en el Museo del Prado.

El de Fomento posee una *Adoración de los Magos* y *San Ildefonso recibiendo de manos de la Virgen la casulla milagrosa,* vigorosa pintura, amplia y briosamente ejecutada. En la Academia de San Fernando se encuentra también de él *La muerte de San Francisco*, que recuerda mucho la manera de Vicente Carducho, analogía que explica la frecuencia de su colaboración.

Hay que notar, sin embargo, que Caxés es, de los dos pintores, el que conserva el carácter más italiano. Formó excelentes discípulos: Luis Fernández (1596-1654), Pedro de Valpuesta (1614-1668) y Juan Arnau (1595-1683).

Nacido en Florencia, pero llevado todavía muy niño á España, Vicente Carducho había comenzado por ser discípulo, y luego ayudante, de su hermano mayor Bartolommeo Carducci; después de haber trabajado bajo su dirección en Valladolid, donde había ensayado su juvenil talento pintando batallas y perspectivas, acompañó á Bartolommeo al palacio del Pardo; preparábase éste á comenzar una importante decoración al fresco cuando le sorprendió la muerte. Felipe III encargó á Vicente de este trabajo, para el que tomó por asunto *Las hazañas de Aquiles.* Su estilo, tímido y forzosamente imitador todavía en sus principios, se separó poco al principio del estilo severo, pero frío, de su hermano; mas sus cualidades personales se desenvolvieron rápidamente y no tardó en inspirarse en las tendencias naturalistas y más vivientes á que inclinaba el arte indígena. Después de haber pintado, asociado con Caxés, en Toledo y en el convento de Guadalupe, diversas com-

posiciones religiosas, Carducho produjo, solo, un número considerable de cuadros para los conventos y las iglesias



FIG. 41.—VICENTE CARDUCHO.
San Bruno conversando con un obispo de su orden.
(Museo de Fomento)

de Madrid. Por la fecundidad y la facilidad en componer y ejecutar, Vicente no tenía entonces rival en la escuela; sin

embargo, por sorprendente que pareciese ya, esta fecundidad no hizo más que crecer todavía. En 1626 emprende para la Cartuja del Paular una serie de cincuenta y seis cuadros, que debían representar episodios de la *vida de San Bruno*, así como Los *milagros* y Los *martirios de los religiosos* de su orden; esta vasta empresa debía ser terminada en un lapso de cuatro años. En todos estos lienzos, repartidos hoy entre los museos de Fomento y del Prado, y que miden próximamente tres metros en sus dos dimensiones, los personajes son de tamaño natural; casi todos presentan un segundo asunto, tratado en menores proporciones, en los últimos términos. Por libre y fácil que parezca su ejecución, hay que notar, sin embargo, que la mayoría de las figuras son retratos y que las actitudes, los gestos, las vestiduras y los accesorios, fueron atentamente observados del natural. «En esta serie de pinturas,» dice con justicia Ceán Bermúdez, «donde parecía inevitable alguna monotonía, se debe admirar una gran fecundidad de invención y la ingeniosa disposición de los grupos, no menos que la ciencia de las formas y la perfecta harmonía de los colores.»

Las tres grandes composiciones históricas que conserva el Museo del Prado y que decoraban en otro tiempo el Salón de los Reyes en el palacio del Buen Retiro, datan del año 1634. Representan *la Plaza de Constanza socorrida en 1633 por el duque de Feria*, *la Batalla de Fleurus* y *la Toma de Rheinfelt*. El museo de Fomento posee actualmente la serie de cuadros pintados por Carducho para el convento de la Trinidad de Madrid, y que reproducen diversos episodios de *la vida de San Juan de Mata*; estas obras, donde el artista dió pruebas de una observación atenta de la rea-

lidad y de una gran nobleza de sentimiento, pueden ser consideradas como ocupando en su obra un lugar aparte y como las más concienzudamente estudiadas que produjo.

En 1633, Carducho hacía imprimir en Madrid un libro titulado *Diálogos de la Pintura*, que Ceán Bermúdez estima como el mejor tratado escrito en español sobre la teoría de la pintura. Muy cuidadoso de la dignidad del arte y de los derechos de los artistas, Carducho no vaciló en rehusar al fisco el pago de las tasas de gabela que pretendía cobrar sobre sus producciones. Con Angelo Nardi, pintor italiano agregado á la corte de Felipe IV, pleiteó contra la Real Hacienda, y ganó el pleito. Carducho se ensayó en el grabado al agua fuerte, y se conocen de él dos pequeñas piezas, firmadas con su monograma y que representan la *Muerte de Abel* y un *Santo penitente*. La influencia que este maestro ejerció sobre la escuela, ya por sus ejemplos, ya por su enseñanza, fué tan feliz como profundamente marcada. Entre sus mejores discípulos, se distinguieron particularmente Félix Castelló (1602-1656), hijo y nieto de italianos y autor de dos pinturas históricas que están en el Museo del Prado, relativas ambas á victorias ganadas por las armas españolas contra los holandeses bajo Felipe IV. Francisco Fernández (1605-1646), Pedro de Obregón (1597-1659 , Bartolomé Román (1596-1659) Francisco Collantes (1599-1656), de quien los Museos del Prado y del Louvre conservan notables paisajes, y Francisco Rizi (1608-1685), que fué pintor del rey y uno de los más fecundos artistas de su época. El Museo del Prado posee de él un cuadro de bastante gran interés histórico, que reproduce fielmente, con todo su terro-

rífico aparato, un *Auto de fe celebrado en Madrid en 1680* en presencia del rey Carlos II y de su joven esposa, María Luisa de Orleans. Francisco Rizi formó por su parte algunos artistas, de los cuales el más notable fué JUAN ANTONIO ESCALANTE (1630-1670), que se propuso sobre todo la imitación de las composiciones del Tintoreto.

Al mismo tiempo que Caxés y Carducho enseñaban un arte menos tímido, menos esclavo de los convencionalismos hasta entonces demasiado obedecidos, más grave también y más sincero que el arte italiano contemporáneo, otros talleres donde, á través de las mismas aspiraciones, se perseguía el mismo ideal, eran igualmente frecuentados por numerosos discípulos. El de PEDRO DE LAS CUEVAS (1568-1635), un maestro que debió ser un profesor notable, pero de quien sería imposible encontrar hoy una sola obra auténtica, era el centro de enseñanza preferido por una verdadera legión de jóvenes artistas. De este taller es de donde salieron CARREÑO DE MIRANDA (1614-1685), llamado á ser más tarde uno de los colaboradores de Velázquez; JOSEF LEONARDO (1616-1656), que fué discípulo de Eugenio Caxés y que tuvo un día el ambicioso pensamiento de luchar con Velázquez, rehaciendo á su manera, no siempre sin talento, esa página magistral llamada la *Rendición de Breda*; ANTONIO PEREDA (1599-1669), autor de un cuadro muy bueno, titulado *El sueño de la vida*, conservado en la Academia de San Fernando; ANTONIO ARIAS FERNÁNDEZ (1610?-1684), de quien el Museo del Prado posee una sólida y correcta composición, *La moneda del César;* JUAN MONTERO DE ROXAS (1613-1683), que fué, después de su aprendizaje, á estudiar á Italia, de donde volvió demasiado enamorado de la manera de Caravaggio;

FRANCISCO DE BURGOS, que debió sobre todo á Velázquez



FIG. 45.—A. PEREDA, *el Sueño de la Vida.* (Academia de San Fernando.)

el llegar á ser un retratista reputado; FRANCISCO CAMILO (1610?-1671), hijo del maestro florentino Domenico y

yerno de Pedro de las Cuevas, y el de sus discípulos á quien su facilidad de ejecución llevó más pronto al amaneramiento italiano; y en fin, el propio hijo de este maestro, Eugenio de las Cuevas (1610-1667), que fué más bien un aficionado que un verdadero pintor.

Estos diversos grupos, constituyen, según los historiadores de la pintura en España, la primera generación de una escuela local que ellos llaman escuela de Madrid.

A nuestros ojos, la evolución hacia un arte más sincero y más verdadero, que acabamos de comprobar en Castilla, á fines del siglo XVI, se une y se confunde con el movimiento naturalista que se produjo al mismo tiempo en Valencia y en Andalucía. Un soplo vivificante y nuevo recorre la Península. Adquiriendo conciencia de la inania de las imitaciones italianas, la pintura española va en adelante á pedir, á la naturaleza interrogada y á las realidades objetivas, el secreto de un arte robusto, sano y viviente. En efecto, nace una escuela, no sólo local ó regional, sino nacional, que es rica y lo será más cada día en aspiraciones, estudios y datos que van definitivamente á tomar cuerpo con hombres de genio, pertenecientes á toda España. Sus caracteres propios serán la dignidad, el orgullo, pero sin desdén hacia los pequeños, los humildes y las cosas familiares, y sobre todo, una fe religiosa profunda, pero menos sombría y más delicada en la expresión de su misticismo que lo fué en el pasado. Será, por encima de todo, francamente naturalista, pero creándose ella misma una interpretación de lo real y de lo verdadero. Su sinceridad al traducir la naturaleza humana, hasta cuando ésta confina con la trivialidad, sabrá siempre conservar, en efecto, algo de grave, de sentido ó de sencillo, que hace

del arte español emancipado, enmedio de las demás escuelas naturalistas, un arte singular, original y en estrechísima harmonía con los instintos, las creencias y el temperamento de la raza.

CAPÍTULO VII

LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVII

LOS GRANDES ARTISTAS:
RIBERA, ZURBARÁN, VELÁZQUEZ, ALONSO CANO

Algunos biógrafos napolitanos, particularmente Bernardo de Dom'nici y Paolo de Matteis, han reivindicado á Ribera por compatriota suyo y lo han hecho nacer en Gallipoli, en 1593. En esto han cometido un doble error. Josef, ó como se le llama en Italia, Giusseppe de Ribera, nació en San Felipe de Játiva, en el reino de Valencia; en los registros de la iglesia colegial de Játiva está su partida de bautismo, de fecha de 12 de Enero de 1588, con los nombres de Josef Benito, hijo de Luis de Ribera y de Margarita Gil.

Enviado por sus padres á Valencia para recibir una educación completa, Ribera, que se sentía con vocación irresistible para la pintura, entró en el taller de Francisco Ribalta. Adolescente todavía y después de algunos años de aprendizaje, dejó á su maestro para emprender, solo y sin recomendaciones, el viaje á Italia. La existencia del joven artista, lleno de fiebre por saber, enamorado, sin duda, de todas las manifestaciones de arte que encontraba en su camino, pero absolutamente desprovisto de toda

dirección como de todo recurso, constituye una extraña y



FIG. 46.—RIBERA, *San Sebastián.*
(Museo del Prado.)

bien novelesca existencia; odisea de luchas dolorosas contra la miseria y el hambre, soportadas, por lo demás, con

intrepidez. Nada, en efecto, pudo alterar un momento su inquebrantable voluntad de ser pintor.

El maestro contemporáneo que produjo más profunda



FIG. 47.—RIBERA, *Martirio de San Bartolomé.*
(Museo del Prado.)

impresión sobre Ribera, fué Miguel Angel Amerighi, apellidado el *Caravaggio.* Aunque no debió trabajar mucho tiempo bajo su dirección, puesto que Amerighi murió en 1609, Ribera no quedó por eso menos impregnado para toda su vida del realismo y de los métodos de composi-

ción y de luces de que Caravaggio fué iniciador. No hay que pensar, sin embargo, que el joven español fuera imitador servil de la manera de su maestro. Una ardiente admiración por el colorido y el estilo del Corregio, y nuevos estudios emprendidos sobre sus obras maestras, le permitieron poner bien pronto á sus primeras prácticas un poderoso correctivo. Su interpretación se hizo más variada y más viviente. Pero sus instintos de raza, la enseñanza recibida y sus aptitudes de artista le llevaban, por encima de todo, al naturalismo; y en la representación, únicamente objetiva, de la forma humana, es como iba á producir sus obras más hermosas.

A un primer período de tanteos, de admiraciones obedecidas, y de formación de su propio talento, sucede rápidamente uno nuevo, y Ribera entra en plena posesión de sí mismo. A las luchas y á las miserias pasadas, sucede para el artista una existencia afortunada y gloriosa. Establecido en Nápoles, donde gobernaba por España el virrey don Pedro Girón, duque de Osuna, Ribera se casó allí con Leonora Cortese, hija de un mercader de cuadros, y á consecuencia de la exposición en público de un asunto que trató frecuentemente, el *Martirio de San Bartolomé*, veíase en seguida comprendido, admirado y reconocido por todos como un maestro. El duque de Osuna, que vivía rodeado de una verdadera corte, quiso tener su pintor titular. Este cargo fué dado á Ribera y el virrey unió á él un sueldo anual crecido y alojamiento en uno de los palacios. De 1610 á 1650, el *Españoleto*, como lo designaban más habitualmente los italianos, produjo un número considerable de obras, todas del aspecto más admirable en cuanto á la perfección técnica, pero elegidas como mo-

tivos preferidos en un orden de asuntos bastante restrin-



FIG. 48.—RIBERA, *San Jerónimo en el desierto.*
(Academia de San Fernando.)

gido. Cabezas de apóstoles, rostros de viejos, horribles ejecuciones, con verdugos en la faena y sus víctimas pal-

pitantes, he aquí los temas que Ribera trata con gran refinamiento y como con pasión. En estos casos detalla cada músculo con precisión, subraya, por decirlo así, cada arruga, cada signo de caducidad, acusa la dureza de los huesos, marca profundamente la cicatriz de las heridas antiguas ó abiertas, y produce, como no lo ha hecho ningún otro pintor, esas epidermis arrugadas, curtidas por la edad, y esos estigmas, esos accidentes que la vida ha impreso sobre los cuerpos llegados á la extrema decrepitud. Existen, sin embargo, en su obra dichosas excepciones, en que el implacable anatómico abandona estas repugnantes representaciones por espectáculos más graciosos y más humanos. Acuérdase entonces de las hermosas y frescas coloraciones del Corregio y pinta la *Santa María Egipciaca*, del Museo de Dresde, la *Magdalena penitente* y la *Escala de Jacob*, del Museo del Prado, la *Adoración de los pastores*, del Museo del Louvre, la *Santa María la Blanca* de la iglesia de Incurables, de Nápoles, y algunas de sus *Inmaculadas Concepciones*, especialmente la que por orden del conde de Monterrey hizo para el convento de los Agustinos de Salamanca. Entre sus más hermosas producciones en su manera realista, nos limitaremos á citar sus diversos *Martirios de San Bartolomé*, de los Museos de Madrid, de Berlín, de Dresde, y del palacio Pitti; el *Descendimiento de la Cruz*, del convento de San Martino; la *Santísima Trinidad*, en Madrid; el *Sileno*, del Museo *degli Studi*, en Nápoles; el *Martirio de San Lorenzo*, del Museo de Dresde; la *Muerte de Séneca*, del Museo de Munich; así como las numerosas repeticiones del *San Sebastián* y del *San Jerónimo penitente* que se encuentran, al mismo tiempo que austeras y sombrías figuras de filósofos, de

viejos y de anacoretas, en la mayoría de las colecciones públicas ó privadas.

Ribera era tan hábil grabador al agua fuerte como gran pintor. Su obra, compuesta de una veintena de piezas, muestra en él un dibujante riguroso, atento sobre todo á la viva acentuación del detalle. Su *Cristo muerto*, su *Martirio de San Bartolomé*, su *Baco* y su retrato ecuestre de *Don Juan de Austria*, son verdaderas obras maestras, en las que la corrección y la seguridad del toque no ceden en nada á lo pintoresco y á la energía del color.

Rico, fastuoso, colmado de encargos y de honores por los grandes y los virreyes, constantemente rodeado de un cortejo de discípulos, tales como Salvator Rosa, Aniello Falcone, Luca Giordano, Giovanni Do, Francazani, Caracciolo, Corenzio y otros más, Ribera reinaba absolutamente en Nápoles. Sin embargo, los biógrafos italianos lo acusan, con respecto al Guido, á Lanfranc y al Dominiquino, llamados á Nápoles para decorar con frescos una capilla, de bajos celos y hasta de haber sido, contra ellos y contra su vida, instigador de las maquinaciones más odiosas.

Estos relatos parecen estar poco de acuerdo con la situación tan alta, tan gloriosa y respetada que ocupaba Ribera en la corte de Nápoles, y mucho menos todavía con las nobles amistades, como la con que le honró Velázquez, que se había conquistado sólidamente. Acaso, conviene tener estos relatos en entredicho. El talento de Ribera, tan personal y poderoso, no tenía, por lo demás, nada que temer de la vecindad de las producciones del Guido ó del Dominiquino.

Esta grande existencia de artista fué trastornada de repente por un disgusto doméstico. Su hija María Rosa,

á quien amaba tiernamente y cuya belleza era célebre, se dejó seducir y robar por D. Juan de Austria, bastardo de Felipe IV, que había ido á Nápoles en 1648 para calmar los espíritus á consecuencia de la sublevación de Masaniello. Herido profundamente en su honor y en su ternura paternal, Ribera no hizo más que arrastrar, en el dolor y la tristeza, un resto de vida. Posteriormente á 1650, fecha que acompaña á su firma en el cuadro de la *Adoración de los Pastores*, del Museo del Louvre, no se conoce ninguna obra suya. Murió en Nápoles en 1656.



FIG. 49.—RIBERA, *el Contrahecho*.
(Museo del Louvre, galería Lacaze)

Desde su partida de Valencia, Ribera no había vuelto

á España; pero sus pinturas fueron aquí admiradas y bus-



FIG. 50 — RIBERA, *San Antonio de Padua.*
(Academia de San Fernando.)

cadas, y su número en las colecciones reales y privadas, en las iglesias y los conventos, alcanzaba ya una cifra consi-

derable desde el principio del siglo XVII. La influencia que ejercieron sobre los jóvenes maestros, que hicieron su aparición en el arte á partir de 1620, es muy sensible. Zurbarán y Velázquez, en sus principios, Jerónimo de Espinosa, condiscípulo de Ribera en el taller valenciano, Antonio de Pereda, en Madrid, y más tarde Murillo mismo, fueron más ó menos impresionados, según su propio temperamento, por las composiciones y las sólidas cualidades de ejecución de su compatriota. No es dudoso que Velázquez, Alonso Cano y Carreño de Miranda, se acordaran, en sus retratos de enanos y de bufones, de los personajes famélicos, picarescos, y de los extraños monstruos de la naturaleza, que Ribera había pintado para Felipe IV y los virreyes de Nápoles, y de los cuales nos ofrece curiosa muestra el *Contrahecho* de la galería Lacaze. Sabemos también que Mazo Martínez copió con cuidado las terribles figuras mitológicas de *Ixión*, de *Prometeo*, de *Sísifo* y de *Tántalo*, que decoraban en otro tiempo el salón de la aurora en el Alcázar real; que Pereda se inspiró en el *San Jerónimo* descarnado, tantas veces reproducido por Ribera; y en fin, que no hay hasta Murillo quien no consultara con fruto sus figuras de santos, sus *Magdalenas* tan expresivas y hermosas en su actitud postrada, y su *San Antonio de Padua* tan penetrado de amor divino.

Francisco de Zurbarán (1598-1663), había nacido en Fuente de Cantos, en Extremadura; sus padres, humildes campesinos, no se opusieron á su vocación: Zurbarán quería ser pintor. Fué enviado á Sevilla donde el *licenciado* Juan de las Roelas se encargó de enseñarle el arte.

Los primeros estudios de Zurbarán presentan con los de Velázquez la analogía de que no pintó absolutamente

nada más que del natural y se abstuvo resueltamente de toda fórmula aprendida así como de todo convencionalismo ó tradición de copia. El primer resultado de este sólido y sano método de no reproducir las formas y su color más



FIG. 51.—ZURBARÁN, *el Milagro de San Hugo*.
(Museo provincial de Sevilla)

que con ayuda de la observación directa y textual, fué hacer del joven artista un pintor de naturaleza muerta de subido valor. En todas sus producciones se puede observar que los trajes, los tejidos, los hábitos de sus monjes, y en general los acesorios y los objetos inanimados, están expresados con una verdad extrema.

Gracias á preciosos dones innatos y al excelente guía que tenía en Roelas, Zurbarán hizo rápidos progresos, y, desde muy temprano, fué mirado como pintor de gran porvenir. Apenas contaba veinticinco años, cuando el marqués de Malagón le confiaba la ejecución de las nueve grandes composiciones, tomadas de la vida de San Pedro, que decoran el retablo de la capilla colocada bajo la advocación del apóstol, en la catedral de Sevilla. Muy admiradas por su hermosa disposición, por la dignidad y la nobleza de las actitudes y de las fisonomías, estas pinturas, en que el artista hizo sus pruebas de gran colorista y dibujante, le valieron ser encargado de la decoración del altar mayor de la iglesia de Santo Tomás de Aquino. Zurbarán encontró aquí la ocasión de ejecutar, si no su obra maestra, al menos su obra más vasta. Representa la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* y forma hoy parte del museo provincial de Sevilla. Todos los personajes exceden como proporción el tamaño natural. Hacia los cielos entreabiertos, donde se ve, gloriosos, á Cristo y á la Virgen, acompañados de San Pablo y de Santo Domingo, se eleva, entre cuatro santos doctores de la Iglesia, Santo Tomás de Aquino, figurado bajo los rasgos de un canónigo amigo de Zurbarán. En la parte baja del cuadro y en primer término, en un grupo que ocupa la derecha, está representado Carlos V, con el cetro y cubierto con el manto imperial, arrodillado en medio de personajes de su séquito y de religiosos; á la izquierda se encuentra el arzobispo Diego Deza, fundador de la iglesia, acompañado de frailes y de clérigos. Se ve claramente, al estudiar esta primera producción de Zurbarán, cuáles fueron las fuentes y los ejemplos en que se inspiró para componerla y ejecutarla. Roe-

las con su obra maestra, la *Muerte de San Isidoro,* y Herrera el Viejo, en su *Triunfo de San Hermenegildo*, del colegio de los Jesuitas, pintado en 1624, un año antes de que Zurbarán acabara su apoteosis de *Santo Tomás de Aquino*,



FIG. 52.—ZURBARÁN, *San Buenaventura en oración.*
(Museo de Dresde.)

ejercieron cada cual su parte de influencia sobre los comienzos del artista á quien sus compatriotas han apellidado, no se sabe por qué, el *Caravaggio español.* Zurbarán no estuvo en Italia; no estudió con el Caravaggio, muerto en

1609, ni conoció sus obras, si no es en la edad madura y cuando su robusto talento personal no debía modificarse ya. Pero de 1620 á 1625 tuvo ocasión, en la misma Sevilla, de ver pinturas de Ribera, en su manera caravaggiesca. Por lo demás, no es posible dudar de que Zurbarán, durante su carrera, admiró y se asimiló algunas de las sólidas prácticas del *Españoleto*, y esto sin que su propia originalidad se alterara jamás.

La más fecunda y más hermosa época de producción de Zurbarán, parece ser, á juzgar por muy raras fechas puestas en algunos lienzos, de 1625 á 1646. Después de la terminación de la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, fué á pintar, para la sacristía del convento de Guadalupe en Extremadura, una serie de asuntos de la vida de *San Jerónimo*, especialmente su *Triunfo*, así como otros cuadros que pueden ser considerados con justo título como obras superiores. Vuelto á Sevilla, hizo para la Cartuja de Santa María de las Cuevas un *San Bruno conversando con el Papa Urbano II*, *la Virgen acogiendo á unos religiosos bajo su manto*, *el Milagro de San Hugo*, *el Niño Jesús tejiendo una corona de espinas*, y varias otras composiciones, algunas de las cuales se encuentran en el museo provincial de Sevilla. La guerra de la Independencia, las luchas carlistas y el secuestro de los bienes de los conventos han contribuido, sucesivamente, á dispersar por todo el mundo las más hermosas series de asuntos compuestos por el artista para las iglesias y los conventos de Andalucía y de Extremadura. Muchas de sus más importantes pinturas, robadas durante la ocupación francesa, han formado parte de las colecciones, Soult, Luis-Felipe y Standish, y figuran hoy en los principales museos de Europa. Así es como Berlín,

Dresde y el Louvre, se reparten los cuadros que decoraban, antes de la guerra de la Independencia, la iglesia de San Buenaventura de Sevilla.



Fig. 53.—Zurbarán,
San Buenaventura presidiendo un capítulo de la orden de los Hermanos menores.
(Museo del Louvre.)

Berlín posee el *San Buenaventura mostrando el crucifijo*, que lleva la firma del maestro, con la fecha de 1629;

Dresde el *San Buenaventura en oración;* y el Louvre *San Buenaventura presidiendo un capítulo de la orden de los Hermanos menores*, así como los *Funerales* del mismo santo doctor, muerto en Lyón en 1274, pocos días después de la apertura del Concilio convocado por Gregorio X para conseguir la reunión de las Iglesias romana y griega. Del mismo año, 1629, son los dos lienzos cuyos asuntos están tomados de la vida de San Pedro Nolasco, existentes en el Museo del Prado, y que formaban parte de una serie de doce composiciones ejecutadas por el artista para el convento de la Merced Calzada de Sevilla. En la galería del palacio de San Telmo de la misma población, se encuentran hoy los soberbios cuadros que componían en otro tiempo el retablo de la cartuja de Jerez, y que representan la *Anunciación*, la *Natividad*, la *Circuncisión*, la *Adoración de los Reyes* y la *Adoración de los pastores*. Este último tiene la fecha de 1633, con la firma de Zurbarán seguida del título de *pintor del rey Felipe III.* La *Anunciación* es la obra capital de esta serie.

El Museo del *Ermitaje* de San Petersburgo, posee el *San Lorenzo,* con la firma del maestro y la fecha de 1636, que ha pasado por la galería Soult y procede del convento de los Descalzos. El *San Luis Beltrán*, en otro tiempo en los Dominicos de Porta Cœli, así como un *Cristo en la cruz*, de una extrema fuerza de modelado y de relieve, pertenecen hoy al museo provincial de Sevilla.

El museo de Cádiz está en posesión de un *San Bruno*, del más penetrante sentimiento religioso, de dos *Angeles con incensarios*, de un *San Hugo, obispo*, y de muchos hermosísimos retratos, de cuerpo entero, de santos y de mártires de la orden de los Cartujos.

La Academia de San Fernando de Madrid está todavía



FIG. 54.—ZURBARÁN, *Retrato de un religioso de la Merced.*
(Academia de San Fernando.)

más favorecida con sus cinco retratos de dignidades de la orden de la Merced, especialmente consagrada al res-

cate de los cautivos cristianos en las mazmorras berberiscas. Vestidos con su hábito de lana blanca, de pliegues amplios y esculturales, estos graves personajes leen, escriben ó meditan. Cada fisonomía está observada y expresada por el artista en su realidad y en su carácter. No son como el terrible *Monje en meditación*, de la National Gallery, tan admirado y copiado en otro tiempo en la galería española del rey Luis Felipe, ni como el feroz *San Pedro de Alcántara*, del Escorial, figuras extáticas y sombrías, sino simplemente religiosos que viven la vida habitual del claustro, piensan y trabajan en alguna obra intelectual, y muy cerca, en suma, de la humanidad ordinaria. En cuanto á la ejecución de estos retratos, que se destacan de un fondo oscuro con el más vigoroso relieve, sería difícil dar pruebas de más firmeza y carácter, al mismo tiempo que en vano se encontraría un rival á su autor por la admirable perfección con que están hechas las blancas telas. Como Ribera, Zurbarán no tuvo siempre el culto exclusivo de los asuntos sombríos ó místicos, violentamente expresados; sabía dar pruebas de métodos más flexibles, menos exclusivos, y hasta, si era preciso, llenos de encanto y de gracia, cuando tenía que representar alguna hermosa figura de mártir ó de santa. Gustábale pintarlas con trajes ricos ó pintorescos, y encontraba entonces en su paleta los tonos más floridos y más vibrantes para hacer las telas de seda y de raso, bordadas de oro, con que las adornaba. Entre estas graciosas pinturas, donde Zurbarán se acuerda tan felizmente de las lecciones de colorido veneciano que le enseñó Roelas, se puede citar la *Santa Casilda*, del Museo de Madrid, la *Santa Apolina*, del Museo del Louvre, y todas las vírgenes y mártires, vestidas como infantas ó

como campesinas, que decoran el hospital de la Sangre, en Sevilla, para el cual fueron expresamente ejecutadas por el artista.

En 1650, y por instigación de Velázquez, fué á Madrid, llamado por Felipe IV, para adornar con diez composiciones, representando los *Trabajos de Hércules*, uno de los grandes salones del Buen Retiro.



FIG. 55.—ZURBARAN, *Monje en meditación*. (National Gallery.)

Cuatro de estas pinturas decorativas, conservadas en el Museo del Prado, son de mano de Zurbarán; las otras fueron ejecutadas bajo su dirección. En 1661 pintaba todavía para diversos palacios y para conventos. Dos años después moría en Madrid. Entre sus mejores discípulos figuran MARTÍNEZ DE GRADILLA, que le ayudó en sus trabajos de decoración en el convento de la Merced Calzada de Sevilla; BERNABÉ DE AYALA, que fué

pintor de algún valor, y á quien recomienda, sobre todo, su hermosa y sólida factura de las telas ricas, y los dos hermanos Polanco, que copiaron y reprodujeron con fidelidad muchos de los cuadros del maestro.

Zurbarán es una gran figura, y ocupa lugar muy distinguido entre aquella pléyade de artistas de genio que tanto brillo dieron en este período á la Escuela española. Con un sentimiento religioso muy penetrante, más viril que en Murillo, muy de otro modo expresivo que en Velázquez, su naturalismo, tan robusto como el de Ribera, es acaso todavía más verdadero, más franco y más espontáneo. Su genial sencillez, qne explica su fe sincera, confina con la de los primitivos, de los cuales recuerda la inspiración sencilla y cándida, la austera y constante dignidad.

Ninguna pintura contemporánea enseña mejor que la de Zurbarán, por qué el naturalismo, este carácter dominante del arte español en su apogeo, difiere de la interpretación de las realidades tal como la comprendieron y formularon los grandes venecianos y también los flamencos y los holandeses del siglo XVII, excepción hecha, por supuesto, de ciertas creaciones sublimes de Rembrandt y de la admirable *Comunión de San Francisco de Asís*, página única, por la fuerza de la expresión, en la obra de Rubens. Si el realismo español no posee ni el brillo ni la suntuosa riqueza de los primeros, que traducen un asunto del Evangelio con la misma magnificencia de espectáculo, con la misma ausencia de emoción que un motivo mitológico cualquiera, tampoco tiene nada del espíritu positivo, poco elevado y nada subjetivo de los flamencos y de los holandeses contemporáneos, prácticos incompara-

bles, es cierto, pero que se pasan tan bién, como lo nota Fromentín, sin la imaginación.

Un año después que Zurbarán venía al mundo, en Sevilla, el artista de genio que iba á formular y á resumir, en admirables obras, todas las cualidades más elevadas y más características de la escuela española. DIEGO VELAZQUEZ DE SILVA (1599-1660), procedía de una familia noble, de origen portugués por su padre, pero establecida en Sevilla hacía más de un siglo. Mostrada su vocación por la pintura desde muy temprano, obtuvo de Herrera el Viejo que lo recibiera como discípulo suyo. Se ignora lo que duró esta primera iniciación; pero todos los biógrafos están de acuerdo en repetir que la permanencia de Velázquez en el taller de Herrera no pudo prolongarse mucho tiempo, molestado por las rudezas y las violencias del maestro. Pasó entonces á estudiar con Pacheco, cuya enseñanza tímida, mesurada y que ponía su ideal en la imitación del estilo de los florentinos, era completamente opuesta á la enseñanza esencialmente naturalista de Herrera. Así, de estos dos maestros, fué el último el que influyó con autoridad más innegable sobre el porvenir de Velázquez.

Por lo demás, consta que, sin escuchar el dogmatismo idealista de Pacheco, el joven pintor se trazó á sí mismo y siguió rigurosamente un sistema de estudios que descansaba únicamente sobre la naturaleza directamente interrogada. De todo aquel primer período consérvanse algunas *naturalezas muertas* y bocetos, en los que el artista hizo adoptar á sus modelos actitudes y sobre todo expresiones variadas, que trata de traducir en su verdad testual á fuerza de observación paciente y con la evidente preocupación de un efecto literal y preciso.

Los museos de Viena, de Munich y del Ermitaje, poseen algunos de estos estudios, donde ensayó su naturalismo, todavía tímido y minucioso. De 1618 á 1623, aparecen sus primeras composiciones: *El Aguador de Sevilla*, regalado por Fernando VII á Welington, la *Adoración de los Pastores*, de la *National Gallery*, y la *Adoración de los Reyes* del Museo de Madrid, fechada en 1619, el mismo año en que Zurbarán pintaba las composiciones del retablo de San Pedro en la catedral de Sevilla. Esta concordancia en sus comienzos, se encuentra marcada, en ambos jovenes maestros, por las mismas reminiscencias y por estrechas afinidades de prácticas y de métodos, fuertemente marcadas como están por las admiraciones sucesivamente experimentadas ante las obras de Herrera el Viejo, de Roelas y y sobre todo de Ribera, ya conocido en Sevilla por algunos cuadros, y ya ilustre.

Por consejo de Pacheco, con cuya hija se había casado, Velázquez emprendió, en 1622, su primer viaje á Madrid, donde fué acogido por Fonseca, dignidad del cabildo de Sevilla y sumiller de cortina del Rey, que lo presentó al primer ministro, el fastuoso conde-duque de Olivares. Solicitado para que se interesara por el artista, éste pidió á Felipe IV que concediese á Velázquez el honor de dejarse retratar por él. Pero como un viaje de la corte no permitiera que esta petición tuviera resultado inmediato, Velázquez empleó sus ocios en pintar algunos retratos, especialmente el de Góngora, y en estudiar las pinturas de las colecciones reales; y después regresó á Sevilla á esperar el resultado de las poderosas recomendaciones de que era objeto. No esperó mucho tiempo.

En los primeros meses del año 1623, Fonseca envió á

su protegido una carta del conde-duque invitándolo á volver á Madrid. A su llegada, el joven maestro hizo el retra-

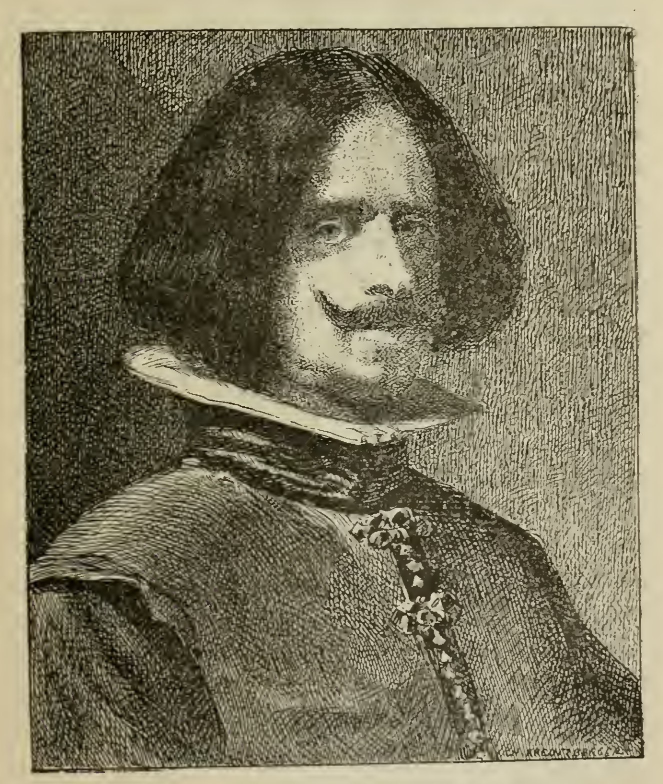


FIG. 56.—VELÁZQUEZ, *Retrato del artista.*
(Pinacoteca de Munich.)

to de Fonseca, que fué llevado á palacio y enseñado al rey, á los infantes y á todos los grandes personajes de la corte, y que obtuvo un gran éxito. Este fué el punto de

partida de la fortuna de Velázquez: Felipe IV lo agregó en seguida á su servicio. El rey quiso hasta que el artista le hiciera un gran retrato ecuestre que, terminado en 1623, fué expuesto un día entero á la admiración de la multitud delante de la iglesia de San Felipe el Real. De esta pintura, cuya belleza fué celebrada en prosa y en verso por los escritores contemporáneos y devorada por un incendio, hoy no queda otro recuerdo que el primer estudio que posee el Museo del Prado y que representa á Felipe IV pintado de más de medio cuerpo, vestido con su armadura de acero bruñido cruzada por una banda de color de rosa. En este hermoso y franco estudio, el rey no parece tener más de dieciocho años, y su labio superior no está todavía adornado con aquellos bigotes de guías afiladas y levantadas que tendrá después en todos sus retratos.

Otra representación de Felipe IV, pintado de cuerpo entero, vestido de negro y con una carta en la mano, siguió con diferencia de algunos meses á la ejecución de la primera. Después vino el retrato del *infánte don Carlos*, hermano del rey; uno y otro forman parte del Museo del Prado. Todo es ya del más distinguido corte en estas pinturas, severas de factura, muy justas de modelado, precisas, mates de aspecto y comparables, por la conciencia de la ejecución, á los retratos más hermosos de Antonio Moro. Pero bajo la factura de una tranquilidad casi holandesa, tan característica de aquel primer período de producción, se siente apuntar un temperamento de investigación, de genial atrevimiento, que tardará poco en emanciparse de toda fórmula extraña y en mostrar, por el empleo de una práctica menos tímida, una ejecución original personalísima.



Fig. 57.—Velázquez, *Reunión de hidalgos.*
(Museo del Louvre.)

Asuntos de caza, pintorescos, movidos, poblados de hidalgos y de ojeadores, tales como la *Cacería de ciervos*, conservada en Londres en la colección de lord Ashburton, y la *Cacería en el Hoyo*, perteneciente á la *National Gallery*, ocuparon, al mismo tiempo que un gran número de pinturas de caza muerta y de caballos, encargadas por Felipe IV, los pinceles de su pintor. El boceto titulado *Reunión de hidalgos*, que forma parte del Museo del Louvre, data muy probablemente de aquel período, anterior al primer viaje del artista á Italia. También fué alrededor de los años de 1625 á 1626 cuando Velázquez pintó los retratos de su mujer y de su hija, ó al menos el encantador boceto de ésta última; estos diversos retratos están en el Museo del Prado.

Queriendo perpetuar el recuerdo del edicto por el cual su padre había ordenado la expulsión de los últimos descendientes de los moros, convertidos ó no, que permanecían en España, Felipe IV abrió en 1627 un concurso entre los pintores de la corona. Vicente Carducho, Eugenio Caxés, y Angelo Nardi, florentino de origen y que también tenía el título de pintor del rey, y Diego Velázquez, recibieron la orden de componer cada uno un cuadro destinado á glorificar el acto de Felipe III. Un cargo de gentil hombre de cámara debía ser la recompensa del vencedor. Velázquez lo ganó. Desgraciadamente, su composición, titulada *Expulsión de los moriscos*, pereció en el incendio de 1734 que destruyó el Alcázar de Madrid. No nos queda de él más que la descripción dada por Palomino (1).

(1) Palomino de Velasco, *Vidas de los pintores eminentes españoles*, t. III.

Entre 1628 y 1629, terminaba Velázquez esa célebre y tan original pintura que el catálogo del Museo del Prado registra con el título *Reunión de bebedores*, y que se llama más habitualmente *Baco* ó los *Borrachos*. A despecho del título mitológico que Velázquez, acaso irónicamente, había dado á esta composición, es, en suma, singularmente realista, lo mismo en su concepto que en su ejecución. Aun notando en ella el empleo parcial de los métodos justos y atentos, aplicados en sus primeros retratos, y también algunas vagas reminiscencias y huellas de convencionalismos en el claro-oscuro, se siente ya claramente toda la extensión de la evolución que su genio está en camino de realizar, en la manera de ver, de observar y de interpretar la naturaleza. En suma, el *Baco* es una obra intermedia, pero ya muy potente, en la que el maestro acusa su pasado, su filiación y sus admiraciones de la juventud, y que muestra claramente, por el contrario, sus progresos singulares, sus esfuerzos nuevos y sus tendencias tan verdaderamente personales y libres.

En Agosto de 1628, Rubens, encargado por la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos, de una misión diplomática, llegaba á Madrid donde iba á permanecer durante nueve meses. Velázquez fué su huésped.

Los dos artistas compartieron el mismo taller y juntos visitaron las galerías reales, ya tan ricas en obras maestras de las diversas escuelas, y las colecciones formadas por los grandes, entonces muy numerosas. Las relaciones de estrecha intimidad que unieron en seguida á los dos maestros, podrían hacer suponer que el gran pintor flamenco, aunque no fuera más que por las numerosas obras que emprendió durante su estancia en Madrid, debió ejercer so-



FIG. 58.—VELÁZQUEZ. *el dios Marte.*
(Museo del Prado.)

bre Velázquez alguna influencia, siquiera limitada á los

métodos de ejecución. Sin embargo, no es así, y en ninguna de las obras de Velázquez posteriores al viaje de Rubens se encuentra traza de ello. Pero Rubens, apoyándose en su propio ejemplo, aconsejó á su joven huésped que fuese á Italia á consultar y estudiar las grandes obras de los maestros del pasado, y Velázquez, siguiendo este consejo, lo aprovechó inmediatamente.

Venecia fué la primera ciudad que visitó el artista. Colorista como era, debía naturalmente enamorarse de las grandes obras de la escuela veneciana. Si le entusiasma Ticiano, Veronés lo seduce, pero Tintoreto lo encanta y lo cautiva por encima de todo. De este fogoso maestro copió la *Crucifixión* y la *Cena*, y á su vuelta ofreció al rey esta última reproducción. Obligado por la guerra á salir de Venecia, fué á Ferrara y á Bolonia, tomó el camino de Loreto y visitó la *Santa Casa;* llegado á Roma, donde permaneció durante un año, copió allí muchos fragmentos del *Juicio final*, los Profetas y las Síbilas de la Capilla Sixtina, y luego la *Escuela de Atenas*, el *Parnaso*, y el *Incendio del Borgo*, así como algunas otras obras de Rafael y de Miguel Angel.

Alojado en la Villa-Médicis, pintó allí del natural dos encantadores y bellos estudios de paisaje, con partes de arquitectura, que están hoy en el Museo del Prado, hizo igualmente su propio retrato que envió á Sevilla á su suegro y emprendió, para ofrecerlas al rey, dos grandes composiciones, de las cuales una, la *Fragua de Vulcano* está en el Museo del Prado y la otra, la *Túnica de José*, en el Escorial.

A excepción de los coloristas, no se ve, en las pinturas ejecutadas por Velázquez en Italia, que el estudio de las



FIG. 59.—VELÁZQUEZ, *Esopo.*
(Museo del Prado.)

obras de los maestros haya modificado su propio sentimiento artístico y ejercido sobre él una influencia sensible y duradera. Poco inclinado por temperamento á las abstracciones, siéntese en *La fragua*, como en *La túnica*, que Velázquez tiene horror á las fórmulas transcritas y que no se cuida más que de las verdades tangibles y formales. Fuera de la realidad no ve nada, no busca nada; no se pica nada de idealismo y no muestra más altas miras que traducir la naturaleza en su carácter, su movimiento, su vida, con su imprevisto pintoresco y su curiosa diversidad. También hay que notar, lo mismo en *La fragua* que en *El Baco*, así como en otras composiciones mitológicas ó alegóricas, que el artista no se inquieta apenas del sentido filosófico ó místico de su asunto, en el que parece más bien no ver más que un simple hecho, una escena verdadera y vívida que expone lisamente, pero no siempre sin alguna ironía. Su *Mercurio* y *Argos*, su *Dios Marte*, sus figuras de *Esopo* y de *Menipo*, atestiguan suficientemente este corte burlón y muy andaluz de su espíritu: en el fondo el Olimpo le hace sonreir.

En Nápoles, donde pintó el retrato de la infanta María, hermana de Felipe IV y prometida del rey de Hungría, pasó Velázquez los últimos meses de su estancia en Italia. Ligóse entonces estrechamente con Ribera, pintor titular del virrey y ya en el apogeo de su fortuna y de su fama. Ya hemos dicho cuánta admiración había concebido Velázquez en sus principios por las obras de este gran pintor realista; parece que este entusiasmo aumentó aún, porque la mayoría de las pinturas del maestro valenciano que se ven hoy en el Museo de Madrid, fueron adquiridas á instigación de Velázquez.

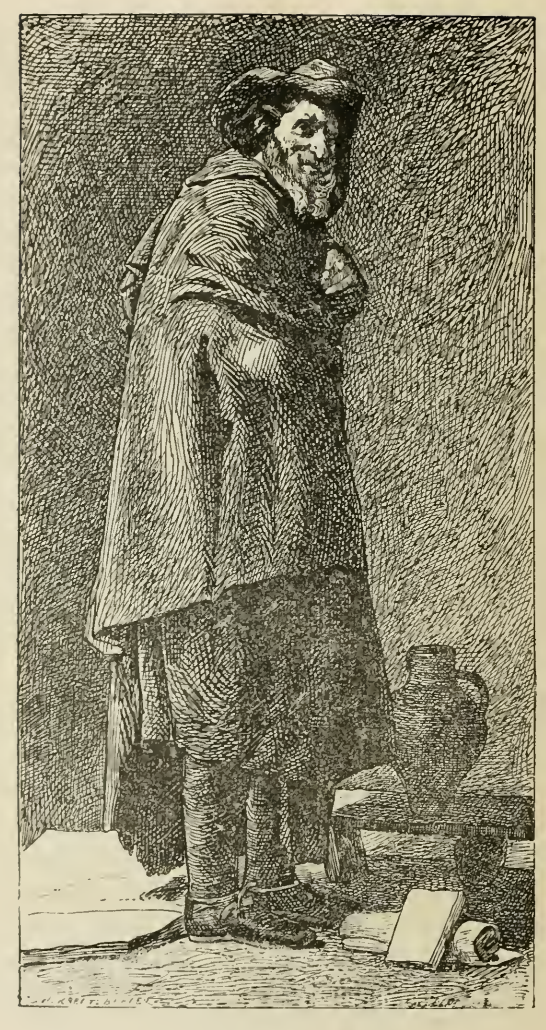


Fig 60.—Velázquez, *Menipo*.

(Museo del Prado.)

En los primeros meses del año 1631, volvia á entrar en Madrid el artista. Pintó entonces al infante Don Baltasar



FIG. 61.—VELÁZQUEZ, *Retrato de doña María, reina de Hungría.* (Museo del Prado.)

Carlos, de edad de dos años, y el retrato del rey, que fué enviado á Florencia, así como una figura modelada por



FIG. 62.—VELÁZQUEZ, *Retrato de Felipe IV*.
(Museo del Prado.)

el escultor sevillano Martínez Montañés, con objeto de servir de modelos para la ejecución de la estatua ecuestre de Felipe IV. Esta estatua, concebida por Velázquez, pero fundida por Tacca, es la que está erigida en Madrid en la plaza de Oriente.

De 1635 á 1638 son los vivientes y tan sobrios retratos donde Velázquez ha representado, en paisajes de azuladas lejanías, al *infante Baltasar Carlos*, á la edad de seis años, á *Felipe IV*, y á su hermano el *infante Don Fernando*, los tres en traje de caza y teniendo á su lado maravillosos perros. Durante este mismo lapso de tiempo, el artista pintó también el soberbio retrato ecuestre del heredero presunto de la corona, el *infante Baltasar Carlos*, galopando en un caballito bayo claro, y llevando en la mano el bastón de mando.

La época siguiente de 1639 á 1648, es particularmente fecunda en obras admirables. El maestro está entonces en plena posesión de todos los recursos de su original y libre talento. Una tras otra, produjo obra maestra sobre obra maestra: ya el *Cristo en la cruz* (1639), de aspecto tan trágico y tan conmovedor, y después los retratos del *Duque Francisco de Módena*, del *Almirante Pulido Pareja*, actualmente en la *National Gallery*, y el del *Conde de Benavente*; ya el prestigioso retrato ecuestre del *Conde-duque de Olivares* (1640-42), alzando de manos su caballo de batalla delante de un ejército, y señalando al enemigo con un gesto soberbiamente imperioso. La intensidad de acción y el irresistible arranque de este grupo, lanzado en campo raso y pintado en plena luz, alcanzan el más alto poder de movimiento, de relieve y de ilusión. En ninguna otra obra del artista se encontraría tanta grandeza, un dibujo tan

verdadero, más justo, y una ejecución más franca. A pesar



Fig. 63.—Velázquez, *Retrato ecuestre del conde-duque de Olivares.*
(Museo del Prado.)

de su realismo, jamás pintura de ninguna escuela tuvo

más elegancia y nobleza de las que muestra aquí el asombroso y vigoroso genio de Velázquez.

Pintó con frecuencia al conde-duque de Olivares, representándolo de busto, de cuerpo entero, tomando parte



Fig. 64 —Velázquez, *Retrato ecuestre de Felipe IV.*
(Museo del Prado.)

en las cacerías reales ó vigilando en el picadero, en su cualidad de caballerizo mayor, los ejercicios de equitación del joven príncipe Baltasar Carlos.

El levantamiento de Cataluña y los triunfos de los ejércitos franceses en el Rosellón obligaron á Felipe IV á

ponerse á la cabeza de sus tropas. La corte acompañó al rey en su viaje á Aragón. Pero antes de ir á establecerse en Zaragoza, Felipe residió algunos meses en Aranjuez, donde Velázquez tuvo ocasión de pintar varios de los más hermosos sitios de aquella residencia, especialmente los dos grandes paisajes conservados en el Museo del Prado, y que representan la *Calle de la Reina* y los *Jardines de la isla, con la fuente de los Tritones.*

El año siguiente fué señalado con la caída del poder del conde-duque. La aflicción de Velázquez, que perdía en él un amigo y un decidido protector, fué profunda. Por un momento hasta pudo temer verse envuelto en la desgracia del favorito; pero no sucedió así. Felipe tenía necesidad de su pintór para secundar, ó más bien para dirigir al inepto marqués de Malpica, que ocupaba entonces el cargo de intendente de los edificios del rey. En 1644, el artista acompañaba de nuevo á Felipe IV, que había tomado al fin el mando del ejército que operaba en Aragón: sitiaba á Lérida, de la que logró apoderarse y donde hizo una entrada triunfal.

Esta fué para Velázquez una nueva ocasión de pintarlo á caballo, revestido con media armadura de acero bruñido, con adornos de oro, y llevando el rico y elegante traje en que nos lo muestra la pintura conservada en el Museo del Prado y que es una de sus joyas.

Los otros tres grandes retratos ecuestres que posee el mismo Museo, y que representan á *Felipe III*, á *Margarita de Austria*, su mujer, y á *Isabel de Valois*, primera mujer de Felipe IV, fueron ejecutados hacia 1644, para la decoración interior del palacio del Buen Retiro. También fué alrededor del mismo año cuando pintó el soberbio retrato

de cuerpo entero del infante don Baltasar Carlos, vestido de negro y con el Toisón de oro al cuello. Esta fué la úl-



FIG. 65.—VELÁZQUEZ, *Retrato ecuestre del infante Baltasar Carlos.* (Museo del Prado)

tima vez que Velázquez retrató al heredero presunto, muerto en 1646 en Zaragoza.

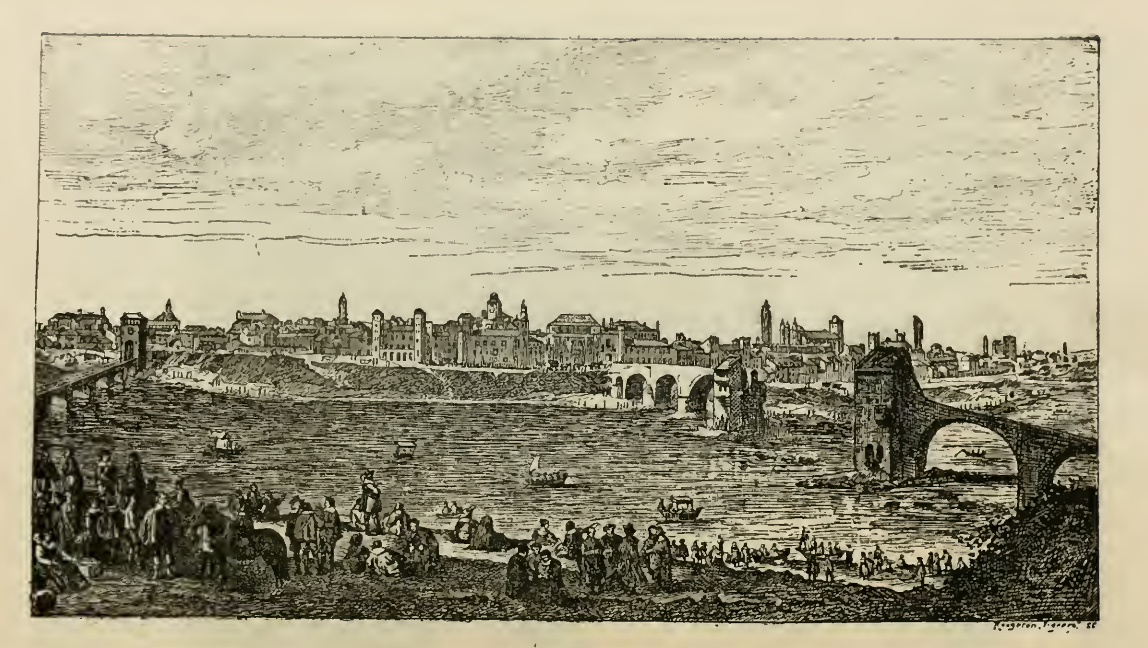


FIG. 65.—MARTÍNEZ DEL MAZO, Y VELÁZQUEZ, *Vista de Zaragoza.*
(Museo del Prado.)

Este joven príncipe había agregado á su persona al



FIG. 67.—VELÁZQUEZ, *Retrato de el enano el Primo.*
(Museo del Prado.)

discípulo de Velázquez, JUAN BÁUTISTA MARTÍNEZ DEL

MAZO, que se casó con una hija del maestro en 1634. Por



FIG. 68.—VELÁZQUEZ, *Pablillos de Valladolid, bufón de Felipe IV.*
(Museo del Prado.)

orden del infante, Mazo había comenzado la *Vista de Zaragoza*, del Museo del Prado, que fué terminada en 1647,



FIG. 69.—VELÁZQUEZ, *Retrato del enano Antonio el Inglés.*
(Museo del Prado.)

y cuyos numerosos personajes, agrupados en ambas orillas del Ebro, son de mano de Velázquez.

Para distraer al rey, que se aburría en Aragón, su pintor hizo á su vista el retrato del enano *el Primo*, al que representó sentado en medio de un campo desierto y accidentado, vestido de negro, cubierta la cabeza con un sombrero de anchas alas ligeramente inclinado sobre la oreja, y hojeando gravemente un infolio. En el suelo están apilados otros volúmenes; sobre uno de ellos hay un tintero de cuerno, donde moja la pluma. Esta pintura, tan sugestiva de aspecto y tan fisionómica, de una ejecución tan perfecta y sin embargo tan sencilla en cuanto á los tonos empleados: negro, blanco y un poco de ocre, comienza la serie de aquella extraña colección de figuras de idiotas, de enanos, de bufones y de monstruos de la naturaleza, que el artista produjo sucesivamente para el mayor placer de Felipe IV.

Comprendemos en esta serie todos esos retratos que están en el Museo del Prado, y que su catálogo designa con los nombres de *el Niño de Vallecas*, *el Bobo de Coria*, *Sebastián de Morra*, *Pablillos de Valladolid*, *Pernia* ó *Barba roja*, *Juan de Austria y Antonio el Inglés*. La lista de estas representaciones heteróclitas era en otro tiempo más extensa, pues muchos han perecido en los incendios del Alcázar y del palacio del Pardo y de la Torre de la Parada. El marqués de Leganés poseía también, en su rica colección, algunos de estos retratos de bufones, igualmente de manos de Velázquez.

Si la fecha de 1647, dada por el catálogo del Museo del Prado, es la que conviene adoptar para la terminación de esa grandiosa y viviente composición que se llama la *Rendición de Breda*, ó más habitualmente las *Lanzas*, no es por eso menos plausible que la idea primera de esta elo-



Fig. 70.—Velázquez, *Retrato de Juan de Austria, bufón de Felipe IV.*
(Museo del Prado.)

cuente pintura de historia debió ser inspirada á Velázquez por los relatos del vencedor de Breda, por el marqués Ambrosio Spínola mismo. En efecto, el artista había atravesado el Mediterráneo en compañía del ilustre general, cuando su primer viaje á Italia; es, pues, de suponer que fué en este momento cuando recogió todas las particularidades y las peripecias de aquel acontecimiento de guerra, tan glorioso para las armas españolas, y que se propuso desde entonces traducirlas en una obra digna de su asunto.

Delante de Breda, cuya silueta se dibuja en el horizonte, en medio de una inmensa llanura medio inundada, que cortan acá y allá canales y trincheras, donde se alzan barracones, largas filas de tiendas y trabajos de sitio, el ejército español está formado sobre las armas como para una parada ó una batalla. En puntos diversamente alejados flotan sus enseñas y sus estandartes, de cuarteles blanco, rosa y azul. A la derecha, en el centro, se alzan cuadros de picas, y, semejantes á un bosque de mástiles, esas altas lanzas que han hecho dar su título al cuadro. En los primeros términos, se agrupan las escoltas de los dos jefes de ejército: á la derecha los españoles, de aspecto distinguido y altanero; á la izquierda los holandeses, más pesados de figura y de aspecto flemático. En el espacio que queda libre en el centro del cuadro, se abordan el general español y Justino de Nassau, que mandaba en Breda. Este se inclina y presenta á su vencedor la llave de la fortaleza, que el marqués Spínola recibe con la cabeza desnuda y el sombrero y el bastón de mando en la mano; y adelantándose hacia Justino de Nassau y poniéndole la otra mano en el hombro, lo felicita calurosamente por su larga y her-

mosa defensa. Su gesto, su actitud, su expresión, están impregnados de tanta afabilidad y gracia, que parece que se oyen las corteses palabras que salen de sus la-



Fig 71. Velázquez, *las Lanzas—Rendición de Breda.* (Museo del Prado.)

bios, y que recogen con atención los personajes mezclados de las dos escoltas. Para romper la monotonía de las masas y dar movimiento y animación á los primeros términos, Velázquez ha pintado el caballo de Spínola retro-

cediendo vivamente de lado sobre el espectador, mientras que, en la escolta holandesa, un paje se esfuerza en retener por la brida el caballo del príncipe de Nassau.

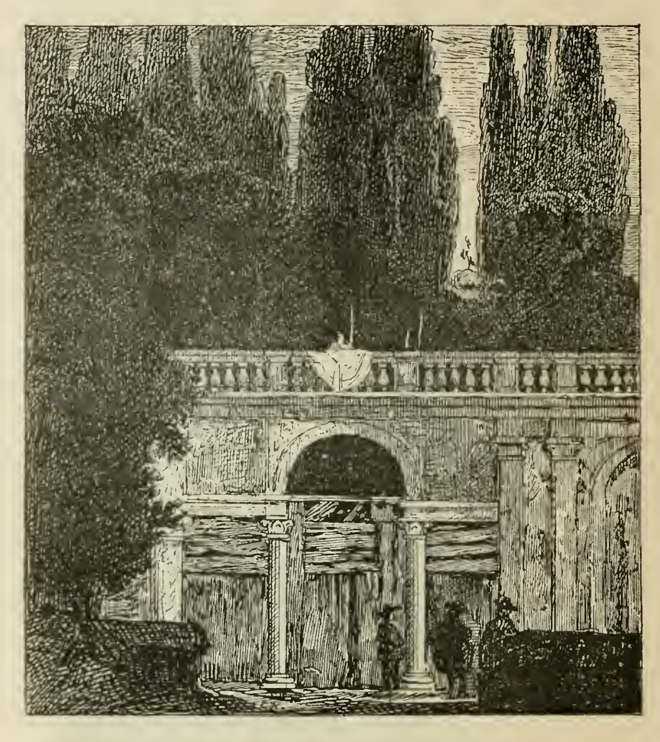


FIG. 72.—VELÁZQUEZ, *Vista tomada en la Villa-Médicis.*
(Museo del Prado.)

Todo en este vasto lienzo está iluminado en plena luz, francamente, sin propósito, como sin artificio. Por todas partes circula allí el aire, extendiendo una atmósfera perceptible sobre aquel paisaje de inmensas perspectivas, ba-

ñándolo de claridades, de espejeos de agua y de frescura, envolviendo las formas, acariciando los contornos, sere-



FIG. 73.—VELÁZQUEZ, *Retrato del papa Inocencio X.*
(Galería Pamphili-Doria, en Roma.)

nando y ligando entre sí las coloraciones graves, un poco sordas en su resonancia, acá y allá discretamente mezcla-

das de algunas notas claras, y fundiendo todo el conjunto de este magnífico espectáculo en una amplia y poderosa harmonía.

La Rendición de Breda fué la última gran obra que pintó Velázquez antes de realizar su segundo viaje á Italia; el principal objeto de esta nueva ausencia era adquirir para el rey pinturas y antigüedades destinadas á decorar el Alcázar, del que Velázquez dirigia entonces los embellecimientos.

Después de haber contratado en Bolonia, al servicio de Felipe IV, dos hábiles fresquistas y estuquistas, Colonna y Mitelli, que colaboraron en la decoración del Alcázar, Velázquez se fijó en Roma. El acontecimiento de esta nueva estancia del artista fué el *retrato del Papa Inocencio X*, Giovanni Battista Pamphili, que se conserva en el palacio Doria.

Todo ha sido dicho sobre esta obra maestra, maravilla de intensidad de vida y de delicadeza de ejecución. «En un sillón rojo, sobre un manto rojo, ha dicho M. Taine, en una tela roja, bajo un gorro rojo, una cara roja, la cara de un pobre tonto; ¡haced con esto un cuadro que no se olvide jamás!»

Después de haber enviado á España numerosos vaciados de los más hermosos mármoles antiguos y preciosas pinturas, adquiridas en el curso de su viaje ó encargadas por él á artistas célebres, Velázquez abandonó á Roma, y desembarcó en 1651 en Barcelona. Algún tiempo después de su vuelta, el rey lo designaba para desempeñar el cargo de aposentador del palacio, cargo que iba á absorber en gran parte, por las obligaciones, las asiduidades y los múltiples deberes de toda naturaleza que exigía, las horas

que el artista habría empleado más felizmente en pintar.

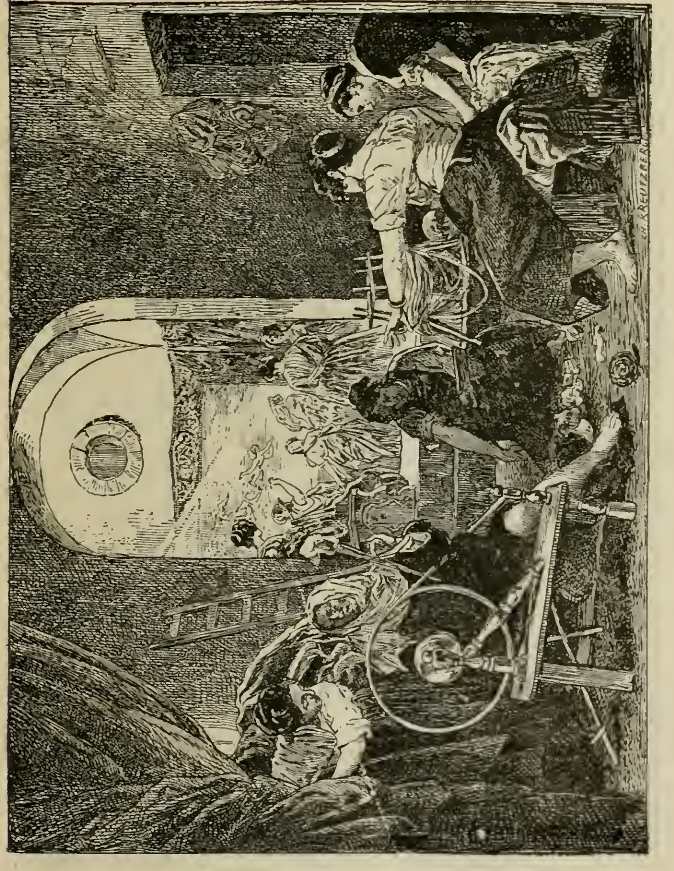


Fig. 71.—Velázquez, *las Hilanderas, interior de la fábrica de tapices de Santa Isabel.* (Museo del Prado.)

Sin embargo, á despecho de los abrumadores detalles que lo absorbían, Velázquez produjo aún composiciones considerables, tales como las *Hilanderas* ó interior de la

fábrica de tapices de Santa Isabel, la *Coronación de la*



Fig. 75.—Velázquez, *la Coronación de la Virgen.*
(Museo del Prado.)

Virgen, el retrato del escultor Martínez Montañés, la *Visita*

de San Antonio abad á San Pablo ermitaño, diversos retra-

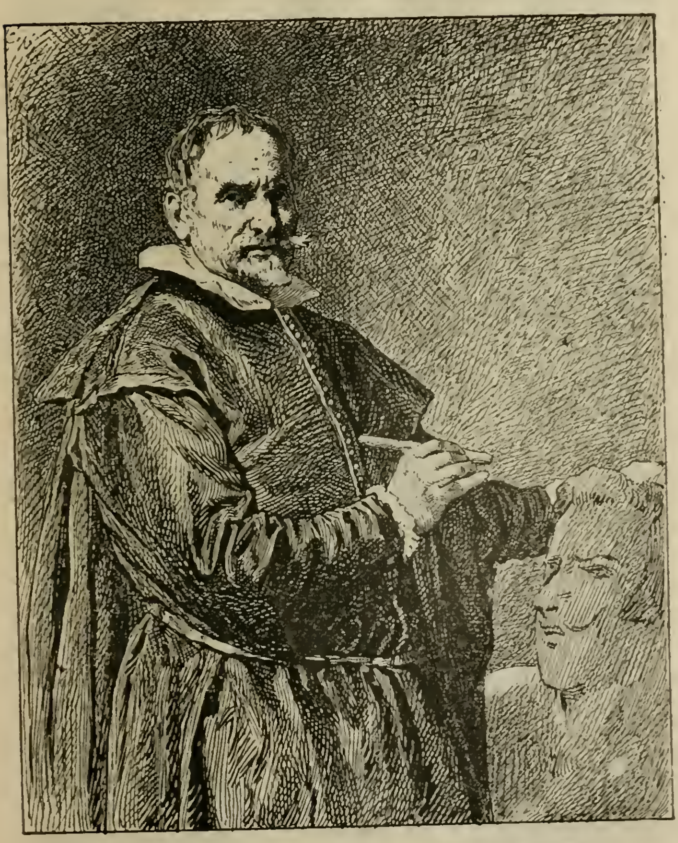


FIG. 76.—VELÁZQUEZ, *Retrato del escultor Martínez Montañés.*
(Museo del Prado.)

tos de Felipe IV y de su segunda mujer, *Mariana de Austria*, el de la *infanta Margarita* que está en el Louvre,



Fig. 77.—Velázquez, *San Antonio abad, visitando á San Pablo ermitaño.* (Museo del Prado)

del infante *Felipe Próspero*, conservado en el Museo de

Viena, y el célebre cuadro de las *Meninas*, que forma parte del Museo del Prado. Algunas de estas obras, y parti-



FIG. 78.—VELÁZQUEZ, *Retrato de la Infanta Margarita.* (Museo del Louvre.)

cularmente las *Hilanderas* y las *Meninas* marcan una evolución característica, y como una última manera, en el prodigioso talento del maestro. Obligado á abandonar con

frecuencia su taller, y queriendo, sin embargo, satisfacer los incesantes y caprichosos deseos de Felipe IV, Velázquez inventa entonces ese método atrevido, que sus com-



FIG. 79 —VELÁZQUEZ, *las Meninas.*
(Museo del Prado.)

patriotas llaman *manera abreviada*, pero que, para hacer comprender mejor su naturaleza, llamaremos nosotros, á falta de un término más preciso, *impresionismo*.

Este método de pintar, todo de sensibilidad y de primer impulso, espontáneo, abreviado, muy sutil en su procedimiento, donde el gran artista encuentra medio de decir mucho sin insistir, sin apoyar, sin dejar ver jamás el esfuerzo, y que parece descuidado, no es sin embargo en él, por lo demás, más que el resultado premeditado, buscado, seguro, de una ciencia consumada, de una práctica, ó más bien, de una delicadeza soberana, absolutamente segura de sí misma, de sus efectos y de sus medios de expresión.

Velázquez nos ha dejado, pues, en las *Hilanderas*, en las *Meninas* y en los retratos del escultor y de la *infanta María Teresa*, con sus fórmulas mejor definidas y más completas, los ejemplos más perfectos de impresionismo que se puede encontrar, áun en la pintura moderna.

El 3 de Junio de 1660, un gran acontecimiento, el matrimonio de Luis XIV con la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, venía al fin á sellar la paz entre las dos coronas de Francia y de España. Encargado en esta ocasión por el rey de dirigir la decoración del pabellón alzado en la Isla de los Faisanes y cada una de cuyas alas habían sido amuebladas por las dos naciones de la manera más suntuosa, Velázquez cumplió su cometido con el más exquisito gusto, y fué vivamente cumplimentado por los dos reyes. Pero las ocupaciones de estos dos géneros que había tenido como aposentador durante el viaje de Madrid, y los preparativos que había debido ordenar por todo el camino para la estancia del rey y de la corte, le habían causado penosas fatigas. Al volver á Madrid cayó gravemente enfermo; luego, después de una aparente mejoría, experimentó de nuevo un violento acceso de fiebre que lo arrebataba el 6 de agosto de 1660, á los sesenta y un años de

edad. Ocho dias después, doña María Pacheco, su digna compañera, lo seguía á la tumba.

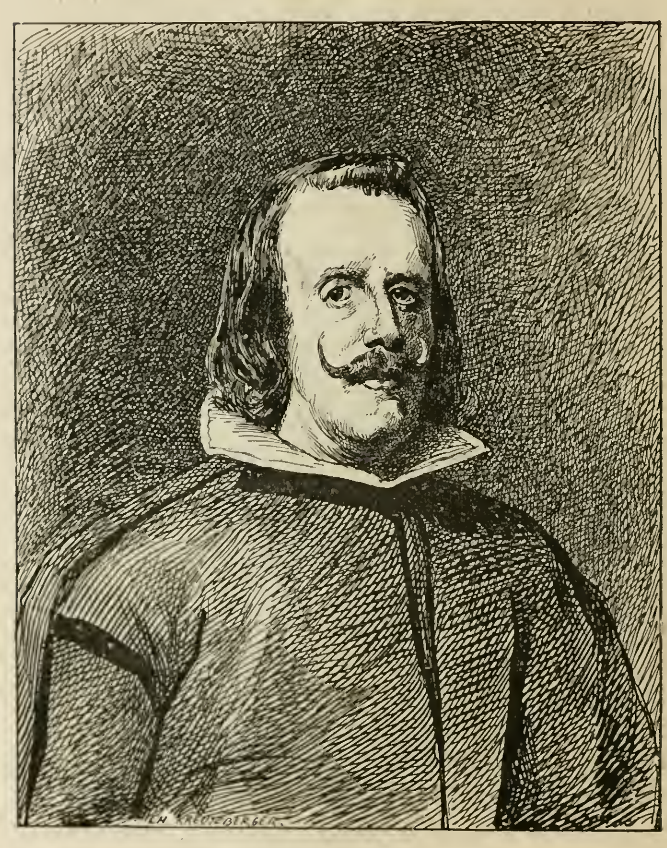


FIG. 80.—VELÁZQUEZ, *Retrato de Felipe IV*.
(Museo del Prado.)

La influencia ejercida por el naturalismo, tan distinguido, aunque tan sincero, de Velázquez sobre todos los artis-



FIG. 81.—VELÁZQUEZ, *Retrato de Mariana de Austria.*
(Museo del Prado.)

tas contemporáneos suyos, hasta sobre aquellos que, como Vicente Carducho, Caxes, Angelo Nardi y los Rizi, parecían por su educación llamados más bien á continuar las tradiciones italianas, fué considerable, pero de todos modos pasajera; su arte era demasiado genial y personal para ser reducido á fórmulas y dar nacimiento á una escuela. El genio no se enseña. Velázquez formó, pues, discípulos que llegaron á ser pintores muy hábiles, sin que ninguno, sin embargo, pudiera pretender ser proclamado continuador suyo, y menos aún su heredero ó su émulo. Sin ser un discípulo directo del maestro, JUAN CARREÑO DE MIRANDA (1614-1685), supo, sin embargo, mejor que ningún otro, y conservando su personalidad, asimilarse entre los métodos de Velázquez, lo que podía aliarse con su propio talento.

Había aprendido la pintura, que no ejerció al principio más que como aficionado, en el taller de Pedro de las Cuevas, y luego con Bartolomé Román. Velázquez, habiendo visto alguna de sus obras, lo decidió á presentar la dimisión de un empleo que tenía, para entregarse completamente al arte. Agregó en seguida á Carreño á los trabajos de decoración que dirigía en el Alcázar, y le hizo ejecutar, para el *Salón de espejos*, muchas grandes composiciones mitológicas. En 1650 Carreño era nombrado pintor del rey; más tarde, en tiempos de Carlos II, obtuvo el cargo de ayudante del mayordomo de palacio.

El Museo del Prado encierra muy hermosos retratos de Carreño, especialmente el *Retrato de Carlos II*, de tamaño natural, vestido de negro y con el collar del Toisón de oro al cuello. Es esta una obra de una realidad y de una verdad sorprendentes, y donde el artista ha dado pruebas

de la más fina penetración en la psicología de su modelo.



FIG. 82.—CARREÑO DE MIRANDA, *Retrato de Carlos II.*
(Museo del Prado.)

Otro retrato de cuerpo entero de *Mariana de Austria*, vestida de duelo, está tratado en una escala de grises ad-

mirable y recuerda á Velázquez. Por el contrario, se po-



Fig. 83.—Carreño de Miranda, *Retrato de Mariana de Austria.* (Academia de San Fernando.)

dría más bien relacionar con Van Dyck el retrato de *Pedro*

Iwanowitz Potemkin, embajador de Rusia en 1682 cerca de Carlos II. Carreño, y encontramos ejemplos de ellos en

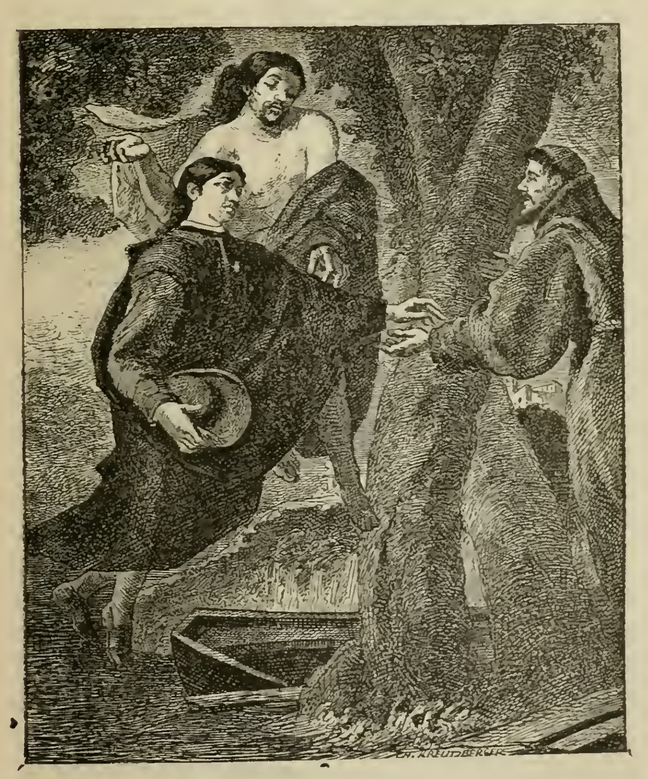


Fig. 84.—Cabezalero, *Cristo presentando un neófito á San Francisco.* (Academia de San Fernando.)

el Prado en las representaciones de un bufón de corte, llamado *Francisco Bazán*, y de una enana de vientre monstruoso, tuvo ocasión de aumentar la extraña colección real

de personajes excéntricos, grotescos ó contrahechos. Su manera, en los retratos del bufón Bazán y de la enana, se acerca todavía más á los métodos de Velázquez.

Pero donde Carreño es más original y personal es en la pintura de asuntos religiosos. Algunas iglesias y conventos de Madrid, de Toledo, de Alcalá y de Granada, han conservado muchas composiciones suyas muy notables. El *San Ambrosio dando limosna*, de la colección Lacaze, en el Louvre, muestra cuán amplia, sana y sólida era su ejecución. Los discípulos más notables que formó Carreño de Miranda son Ximénez Donoso (1628-1690), Juan Martín Cabezalero (1633-1673), de quien la Academia de San Fernando conserva *un asunto religioso*, José de Ledesma (1630-1670), Luis de Sotomayor (1635-1673), y en fin, Mateo Cerezo (1635-1675), que fué un colorista brillante y delicado, en tanto inspirándose en Van Dyk, en tanto en Veronés, pero un dibujante algo amanerado, que abusa de los paños flotantes y no se muestra siempre amante escrupuloso de la sencillez.

Fray Juan Rizi (1595 1675) no es verdaderamente discípulo de Velázquez, bien de que su obra más hermosa, la *Misa de San Benito*, que posee la Academia de San Fernando, se pueda legítimamente inferir que sufrió profundamente su influencia. No es solamente en su coloración, que modula sobre grises muy finos, donde se comprueba su afinidad con el maestro, sino también en la verdad del dibujo, en la distribución sencilla y natural de la composición, así como en lo justo de sus luces.

Hemos hablado ya, á propósito de la *Vista de Zaragoza*, de Juan Bautista Martínez del Mazo (1615?-1667), que fué yerno de Velázquez y su discípulo preferido. Mazo sucedió á

su suegro en el cargo de pintor de cámara, y con este título es como ejecutó, imitando la manera del maestro, los re-



FIG. 55.—MATEO CEREZO, *los Peregrinos de Emmaus.*

tratos, conservados en el Museo del Prado, de *Felipe IV*, vestido de negro y con el Toisón de oro al cuello, y de su



Fig. 89.—Mateo Cerezo, *Asunción de la Virgen.*

(Museo del Prado.)

viuda *Mariana de Austria*, con sus dos hijos y una camarera. Otro retrato, el de *D. Tiburcio de Redín,* que forma parte también del mismo Museo, presenta más interés que los precedentes. Mazo da al menos prueba en él de alguna originalidad en su factura; su color es sólido y su dibujo más firme. También hay de él algunos paisajes; sus *vistas* del *Escorial* y del *Campillo* son interesantes; pero con frecuencia sus paisajes son más bien decorativos que verdaderos, y arreglados más bien que observados. En general, y ésta es una observación que hay que hacer, la escuela española, aunque realista en su principio, no ha reproducido la naturaleza tal como es sino muy raramente.

Juan de Pareja (1606-1670) era de condición servil. Velázquez, que á menudo lo habría tomado por modelo en sus principios, le llevó con él de Sevilla á Madrid. Aunque á instigación de Felipe IV lo emancipó su dueño, Pareja siguió fielmente al servicio del gran artista, al cual molía los colores y preparaba los lienzos. Un día revelóse pintor de talento. En el Museo del Prado hay un cuadro con su firma, y con la fecha de 1661, y el único auténtico que se conoce de él. Representa la *Vocación de San Mateo*, y, lejos de recordar á Velázquez, muestra que Pareja se inspiró más bien en los venecianos y en Castiglione. Sin embargo, es admisible que, entre repeticiones tan numerosas en las galerías públicas y privadas de Europa, de los retratos del rey, de las reinas y de los infantes, cuyos originales habían sido pintados por Velázquez, la mayoría debieron ser ciertamente ejecutados ya por Mazo, ya por Pareja, que eran, según testimonio de los contemporáneos, muy hábiles copistas, ya también por Juan de la Corte (1640-1680) ó Nicolás de Villacis, que fueron también

discípulos é imitadores, más ó menos hábiles, del ilustre



FIG. 87.—FRAY JUAN RIZI, *la Misa de San Benito.*
(Academia de San Fernando.)

maestro. Otros discípulos, en fin, nos son más bien conocidos por documentos que por sus obras, como FRANCISCO

de Burgos Mantilla, Francisco Palacios (1640-1676), Antonio Puga y Tomás de Aguiar. Estos últimos, que se dedicaron con éxito á la pintura de retratos, completan la lista de los discípulos é imitadores de Velázquez.

Muy estimado como pintor, Alonso Cano (1601-1667), es más estimable todavía como escultor. Era oriundo de Granada; su padre, una especie de artista en su género (construía retablos que son en España verdaderos monumentos), presintió las grandes disposiciones del niño. Llevólo á Sevilla y lo confió al escultor Juan Martínez Montañés, autor de grupos importantes y de numerosas figuras de vírgenes y de santos, la mayor parte polícromas y de un naturalismo extremadamente poderoso, que se admiran en la catedral y algunas iglesias de Sevilla y en diversos museos de Andalucía. Al mismo tiempo que la escultura, Cano estudiaba la pintura con Juan del Castillo; después entró para perfeccionarse en el taller de Pacheco, donde tuvo á Velázquez por condiscípulo. En sus comienzos construyó y decoró con esculturas dos retablos en el colegio de San Alberto y en el convento de Santa Paula en Sevilla. Poco después la iglesia parroquial de Lebrija le encargó un retablo cuyas pinturas son del flamenco Pablo Legote, y para el cual hizo Cano una estatua de la Virgen con el Niño, de un sentimiento exquisito, así como dos grandes figuras de apóstoles. El joven artista demostró en estas primeras obras cómo había sabido aprovechar las magistrales lecciones de Montañés, al mismo tiempo que hacía entrever, en su manera de comprender la forma, un sentido muy fino de la belleza clásica, que debía seguramente al estudio que había hecho en Sevilla, en el palacio de los duques de Alcalá, de estatuas y de bajo-



Fig. 88.—Juan de Pareja, *la Vocación de San Mateo.* (Museo del Prado.)

relieves antiguos. Naturalista delicado y cuidadoso en su estatuaria, impregnada de un sentimiento religioso muy elevado, siempre elegante y gracioso en sus representa



FIG. 89.—ALONSO CANO, *Muerte de un franciscano.*
(Academia de San Fernando.)

ciones de la Virgen y de los santos, pero más viril de expresión en sus Cristos, y sobre todo en sus figuras de ascetas y de santos, Cano, en su pintura, es fértil en tro-

zos distinguidos, de un dibujo correcto y muy estudiado, pero de menos expresión y vigor que en sus hermosos bajo-relieves. Su colorido, mezcla feliz de las paletas veneciana y flamenca, carece alguna vez, en su harmonía un poco monótona, de fuerza y de acento. Sus composiciones son sencillas, ponderadas, á las veces de una invención que impresiona, elocuentes muy á menudo, pero en una nota demasiado débilmente conmovida y algo débil.

Al estudiar las pinturas de Cano sorprende el contraste que presentan con las producciones tan realistas de sus contemporáneos, de los que se separa por su estilo, donde reaparecen algunas fórmulas italianas; y no se siente uno menos impresionado cuando, comprobando su prudente equilibrio y su corrección tan mesurada, se sabe por sus biógrafos que era hombre de carácter áspero, apasionado y hasta violento.

Venido á Madrid en 1637 á consecuencia de un desafío con el pintor Llano y Valdés, y en el que éste había sido herido muy gravemente, Cano encontró en Velázquez un caluroso protector que le proporcionó trabajos en Palacio y le hizo nombrar pintor del rey. Bien pronto el mismo Felipe IV le elegía para enseñar dibujo al heredero del trono, el príncipe Baltasar Carlos, á quien el profesor no dejaba, á lo que parece, de tratar bastante severamente. Durante el período de su estancia en Madrid, que se extiende desde 1637 á 1659, Cano produjo, en escultura y en pintura, obras muy numerosas, cumplió importantes encargos destinados á la catedral y á los conventos de Toledo, de Avila, de Alcalá y de Valencia, y desde entonces su nombre figuraba entre los de los maestros contemporáneos más reputados en una y otra rama del arte.

Una leyenda, sin valor, puesto que no tiene pruebas, pretende explicar la presencia del artista en 1645 en el monasterio de Porta Cœli, cerca de Valencia, á donde fué á pintar grandes composiciones, por la necesidad de ocultarse á las persecuciones de la justicia, acusado del asesinato de su mujer. Esta pretendida acusación, contada largamente por Palomino en su biografía del artista, no ha encontrado crédito en el exacto y erudito Ceán Bermúdez, quien, en su *Diccionario*, la declara, después de sus investigaciones en los archivos judiciales, totalmente inventada.



Fig. 90.—Alonso Cano, *San Francisco de Asís.* (Estatuita perteneciente al tesoro de la Catedral de Toledo.)

Como hubiera una prebenda vacante en la catedral de Granada, la solicitó Cano; el cabildo consintió y el rey aprobó. Una condición fué impuesta, sin embargo, al artista: debía en un plazo marcado hacerse ordenar *in sacris*. El nuevo racionero tomó posesión de su prebenda y trabajó en enriquecer la catedral con estatuas, bajo-relieves y cuadros, que hoy figuran con justo título entre las más hermosas obras que la decoran; pero no se apresuró á cumplir la condición

exigida. De aquí numerosas é irritantes cuestiones entre él y el cabildo, que, finalmente, le retiró la prebenda. Felizmente, el artista tenía por protector y admirador de su talento al obispo de Salamanca, que no vaciló en conferirle las órdenes menores. Vuelto á entrar en posesión de su beneficio, gozó de él con toda tranquilidad hasta su muerte.

Las pinturas de Alonso Cano son muy raras en el extranjero. Munich, y sobre todo el Museo del *Ermitaje*, las poseen, sin embargo, muy bellas; la galería española, formada por el rey Luis Felipe, encerraba dos particularmente notables, *La burra de Balaam* y *La Virgen y el Niño*. Ambas se han quedado en Inglaterra á consecuencia de la venta de esta galería. El Louvre no tiene nada de él. Además de aquellas de sus composiciones que adornan todavía las iglesias para las cuales las había ejecutado el artista, encuéntranse en los diversos museos de España algunas obras importantes. El Museo del Prado apunta en su catálogo nueve, entre las cuales se nota como las más características de su manera: *Cristo en la columna*, *San Benito*, *San Juan escribiendo el Apocalipsis*, *La Virgen adorando á su divino Hijo*, y *Cristo difunto sostenido por un ángel*. Esta última pintura presenta un soberbio estudio de desnudo, donde el maestro da pruebas, en el dibujo y modelado del cuerpo de Cristo, de sus sólidos conocimientos anatómicos.

Como artista de conciencia, no esculpía ni pintaba nada que no hubiera largamente estudiado y buscado su asunto ó su figura con el lápiz ó la pluma en la mano. Sus dibujos, primeros esbozos de su pensamiento ó composiciones decididas, ofrecen un gran interés; la mayoría están á la pluma y espiritualmente lavados.



Fig. 91.—Alonso Cano. *Cristo difunto sostenido por un ángel.*
(Museo del Prado.)

Cano se ocupó igualmente de arquitectura; él mismo trazaba los planos de los retablos que ejecutaba, y se le atribuye, en Granada, la dirección de diversos trabajos de arte bastante importantes.

Su enseñanza, que fué frecuentada por numerosos discípulos, escultores y pintores, dió por resultado crear en Granada un centro de arte que tuvo durante medio siglo cierta actividad. En escultura, sus mejores discípulos fueron Pedro de Mena y Josef de Mora, y en pintura, Alonso de Mesa (1628-1668), Miguel Jerónimo Cieza (1598?-1677), Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671), Pedro Atanasio Bocanegra (1635?-1688), que obtuvo el título de pintor del rey en 1676, Ambrosio Martínez (?-1674), Sebastián Gómez y Juan Niño de Guevara (1632-1698), de quien la catedral de Málaga posee algunos cuadros.

Otro iniciador de este grupo de artistas granadinos, al que los historiadores españoles atribuyen impropiamente importancia de *escuela*, fué Pedro de Moya (1610-1666), que había sido condiscípulo de Alonso Cano en el taller de Juan del Castillo. Carácter aventurero y sintiendo despertarse en él la pasión por los viajes, Moya no había vacilado, para satisfacerla, en tomar el mosquete y engancharse en una compañía enviada á Flandes. El arte se apoderó de él de nuevo en seguida. Deslumbrado por las obras maestras de la escuela flamenca, volvió á coger los pinceles. Ni las fatigas, ni los ejercicios, ni los deberes absorbentes de su oficio de soldado, le impidieron dibujar y copiar las obras que admiraba. Cumplido al fin, partió para Inglaterra, donde se encontraba entonces Van Dyk y pidió á este que le admitiera entre sus discípulos. El gran artista acogió á Moya

bondadosamente, y después de haber reconocido sus aptitudes le admitió en su intimidad. Los progresos del joven español fueron rápidos; desgraciadamente la muerte del maestro vino demasiado pronto á interrumpirlos.

Moya volvió á Sevilla, donde comunicó á su compañero Murillo los estudios y las copias que había hecho bajo la dirección de Van Dyck. Fueron para Murillo una repentina revelación, y sin retraso, quiso él mismo partir para aquellos países del Norte donde el arte respondía tan bien á sus preferencias y á sus instintos personales. Más adelante diremos en qué paró este proyecto de Murillo.

En cuanto á Moya, después de una corta estancia en Sevilla se trasladó á Granada, donde repartió su existencia entre la enseñanza y la ejecución de numerosas pinturas que le encargaban el cabildo de la catedral y diversos establecimientos religiosos. Una gran composición que representa una *Aparición de la Virgen á un santo obispo*, en la catedral, y una serie de seis cuadros cuyos asuntos están tomados de la *Historia de José* y que forman parte del Museo del Prado, constituyen lo mejor de la obra, por lo demás bastante desigual, de este artista. Algunos de sus discípulos como Bocanegra y Niño de Guevara, recibieron igualmente lecciones de Alonso Cano. Otros proceden exclusivamente de él, y el más conocido de entre estos últimos es JUAN DE SEVILLA ROMERO Y ESCALANTE (1627-1695), de quien muchas pinturas, de un colorido evidentemente inspirado en obras flamencas, se encuentran en la catedral de Granada y en diferentes iglesias. El Museo provincial ha recogido un lienzo importante suyo, primitivamente ejecutado para un convento hoy suprimido, y que representa á

San Agustín con la Virgen y el Niño. Se ve claramente, en la elección, en la concepción más bien devota que religiosa y en la disposición del asunto, que, después de la muerte de Alonso Cano, no había tardado en producirse en Granada una notable decadencia.

CAPITULO VIII

LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVII

LOS GRANDES ARTISTAS:
MURILLO, HERRERA EL JOVEN, VALDÉS LEAL, JERÓNIMO DE ESPINOSA, CLAUDIO COELLO

Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), nació en Sevilla de una familia de artesanos. A la edad de diez años estaba huérfano y colocado bajo la tutela del marido de su tía, Antonio Lagares, cirujano. No parece que este tutor pusiera obstáculos á la vocacion decidida de su pupilo; porque, si se cree á sus biógrafos, esta se denunciaba ya por toda clase de dibujos y de croquis. Juan del Castillo lo recibió como discípulo y Murillo aprendió de él los primeros rudimentos del arte. Este pintor, que fué también iniciador de Alonso Cano y de Pedro de Moya, arrastraba á sus discípulos hacia el estudio de lo real y de lo verdadero. Dibujaba él mismo con corrección y su pintura, sin ser magistral, no carecía de cierta gracia y de alguna frescura. Como Castillo abandonara á Sevilla para ir á vivir á Cádiz, Murillo quedó sin maestro y casi sin recursos. Para subvenir á sus necesidades, pintó entonces apresuradamente cuadros religiosos, santos y vírgenes que vendía en la feria, especie de mercado al aire libre donde iban á surtirse los traficantes con América, las devotas en busca de

la imagen de su Santa patrona y los pacotilleros. Improvisar así era entregarse á una peligrosa tarea, y Murillo con sus aptitudes y su facilidad de ejecución, hubiera rápidamente perdido su talento, cuando el regreso á Sevilla de su camarada Pedro de Moya, que volvía de Flandes y de Inglaterra donde había estado algún tiempo bajo la dirección de Van Dyck, vino felizmente á inspirarle una resolución saludable. Moya le comunicó sus estudios y sus copias de Van Dyck y de Rubens; Murillo no vaciló más y quiso, á su vez, ir á estudiar con aquellos maestros á quienes admiraba. Pero su pobreza era un serio obstáculo. Sin vacilar pinta entonces cuadro sobre cuadro, cede, por lo que le dan, bosquejos y composiciones, y con la pequeña suma que saca de esto parte para Madrid. Aquí debía terminar su viaje. Velázquez acogió con benevolencia á su joven paisano; le ofreció su casa, le dió consejos y hasta lo puso á estudiar las magníficas obras que encerraban el Alcázar, el Buen Retiro y el Escorial.

Uno tras otro copió á Ticiano, Verones, Rubens y sobre todo Van Dyck y Velázquez; y de tales estudios tan sugestivos es de donde saldrá lentamente su propio talento. Antes de su viaje á Madrid, el discípulo de Castillo no posee verdaderamente ningún carácter personal; en adelante, y se sigue facilmente esta transformación durante un periodo de tanteos que dura cerca de diez años, se emancipará poco á poco de las admiraciones que lo habían conquistado, para mostrarse, en fin, en su seductora é incontestable individualidad.

Murillo volvió á Sevilla en 1645. Un trabajo importante, una serie de once cuadros que le encargaron los Franciscanos para el claustro pequeño de su convento, señala

desde luego su regreso á su ciudad natal. De esta serie,



Fig. 92.—Murillo, *Retrato de Murillo.*
(Según el grabado de Richard Collin.)

hoy dispersa, son conocidos más especialmente tres trozos: la *Cocina de los ángeles*, del Museo del Louvre, la *Muerte*

de Santa Clara, que ha pasado por las galerías Aguado y Salamanca, y *San Diego de Alcalá con los pobres*, que conserva la Academia de San Fernando. Cada uno de los maestros que Murillo había admirado podría con justo título reivindicar en estas pinturas una parte de influencia y de paternidad. Aquí el artista vacila y anda buscándose todavía en medio de recuerdos demasiado vivos. A la gracia de Van-Dyck mezcla las violencias de Ribera; al brillo del colorido de Rubens, los grises finos y discretos de Velázquez. Es esto una fusión de estilos y de métodos, pero aún no es su estilo, su manera propia.

El año 1648 es el punto de partida de una profunda evolución y de progresos decisivos en el talento, ya muy reputado, de Murillo. Ejecuta para el claustro grande de los Franciscanos una *Concepción, con un religioso escribiendo sobre este misterio;* y por cuenta de un canónigo, las dos figuras de *San Isidoro* y de *San Leandro*, representados en tamaño mayor que el natural y vestidos con sus trajes pontificales, que están colocadas en la sacristía de la catedral de Sevilla. Muestra allí un dibujo vigoroso, preciso, y su color, mezcla de las paletas veneciana y flamenca, posee ya esa frescura, esa resonancia y esa harmonía que fueron en él, en adelante, otras tantas cualidades típicas.

Del año siguiente data el famoso *San Antonio de Padua*, de la capilla del Bautismo en la catedral de Sevilla. Este admirable lienzo, de un sentimiento religioso tan penetrante, nos revela uno de los caracteres, el más personal, del genio del artista. Es la rara facultad de aliar estrechamente lo sobrenatural, el ensueño y la visión celeste, á los personajes, á las acciones, á las familiaridades mismas de la vida real; y esto con un encanto, una espontaneidad, un

candor y un sentimiento de tierno misticismo, que no han



FIG. 93.—MURILLO, *Sagrada Familia*.
(Museo del Louvre.)

sido sobrepujados en ninguna otra escuela. Murillo está animado de la misma fe ferviente y cándidamente conven-

cida que inspiró á los primitivos; pero es también de su tiempo, de un tiempo en que España acogió con apasiona-



FIG. 94.—MURILLO, *Niño mendigo.*
(Museo del Louvre.)

do entusiasmo el edicto de Felipe IV, colocando su reino bajo la protección de la Virgen, de la Inmaculada Concep-

ción, y aceptado que Santa Teresa de Jesús compartía con Santiago de Compostela el honor de su patrocinio. Ha lle-



FIG. 95.—MURILLO.—*El Nacimiento de la Virgen.*
(Museo del Louvre.)

gado la hora de las cómodas prácticas devotas, de las penitencias agradables y de las expiaciones fáciles. En Sevi-

lla, por lo demás, se está ávido, como de un espectáculo, de las pompas mundanas de un culto riente; se quiere los altares decorados con magnificencia, las estatuas de la Virgen adornadas con alhajas y telas suntuosas, y Murillo es andaluz. Traducirá, pues, con infinita felicidad los lánguidos éxtasis, las visiones paradisiacas, los martirios que parecen triunfos, apoteosis; él será, en fin, y con toda excelencia, el pintor del Niño divino y de las Inmaculadas Concepciones.

Algunos autores, buscando una clasificación de las pinturas del artista, han imaginado dividirlas en diferentes estilos ó maneras que han llamado: estilo *frío*, *templado*, *caliente* ó *vaporoso*. Una vez franqueado el primer período de asimilación y de tanteos, Murillo no tiene más que un estilo. Si varía su modo de ejecución, si su factura es más firme, más precisa en ciertas obras, más fundida, más indecisa en ciertas otras, es sencillamente que obedece, al tomar uno ú otro partido, á lo que le parece convenir más á la naturaleza de su asunto. Estas diferencias de métodos de que se ha hablado tanto, no son sucesivas, puesto que se las comprueba en un mismo conjunto de obras ejecutado al mismo tiempo.

Como ha sucedido á los pintores que en vida han gozado de gran boga y han producido mucho, la obra de Murillo, considerada en su conjunto, es muy desigual. Al lado de obras donde se eleva á gran altura, y cuya ejecución responde plenamente por su belleza á la grandeza ideal del tema, hay otras donde su manera, demasiado afeminada, degenera en blandura y en debilidad.

Con frecuencia Murillo emplea su factura firme y sólida en los asuntos familiares y realistas, como el *Niño men-*

digo, del Museo del Louvre, la *Gallega de la moneda* y la *Vieja hilando*, del Museo del Prado, y en general, en los cuadros que representan mendigos jóvenes, alegres muchachos de cara riente, que se encuentran en Munich, en el Ermitaje, en el Dulwich-College, y para los que las calles de Sevilla lo proveían de modelos. También emplea esta misma ejecución atenta y precisa en sus asuntos íntimos, tales como la *Sagrada Familia* llamada



FIG. 96.—MURILLO, *El Sueño del patricio.* (Academia do San Fernando.)

del Pajarito, la *Adoración de los pastores* y el *Hijo pródigo*, del Museo del Prado, la *Natividad de la Virgen*, del Louvre, y en esos dos soberbios lienzos, que forman parte de la colección de la Academia de San Fernando, que tienen por título: el *Sueño del patricio* y la *Revelación del sueño del patricio* y que ejecutó Murillo en 1665 para la iglesia de Santa María la Blanca, de Sevilla. A estas obras perfectas, conviene añadir *La visión de San Bernardo*, *San Ildefonso recibiendo de manos de la Virgen la casulla milagrosa*, del Museo de Madrid, y sobre todo *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, del Museo de Sevilla, composición que el artista ha tratado con su estilo más grande, con su más bella factura, y que él miraba como su mejor obra.

Durante los años que corren de 1658 á 1670, Murillo realizó dos conjuntos decorativos de gran importancia, y las obras que los componen tuvieron el raro privilegio de no ser marcadas ni con una huella de sensibilidad, ni con un solo desfallecimiento.

Una capillita, puesta bajo la advocación de San Jorge, servía de punto de reunión á una de las cofradías más humildes de Sevilla: la *Hermandad de la Caridad*. Sus miembros se habían impuesto la misión de hacer ciertas obras de caridad; daban sepultura á los cuerpos de los ahogados que el Guadalquivir arrojaba á sus orillas, y enterraban á los ajusticiados. Murillo deseó formar parte de ella y su demanda fué aceptada. El Hermano mayor era entonces D. Miguel de Mañara, caballero de Calatrava, cuya juventud, con sagrada por entero á los placeres, había estado llena de aventuras escandalosas, de asesinatos y de orgías. Don Miguel de Mañara, por la gracia de los poe-

tas y de los dramaturgos, ha llegado á ser don Juan de Mañara, el segundo don Juan en el orden cronológico, puesto que Sevilla tenía ya, en su leyenda, á D. Juan Tenorio, el héroe del drama de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. A consecuencia de apariciones amenazadoras, de avisos del cielo, don Miguel se arrepintió de sus faltas y empleó el resto de su vida en la fundación de obras piadosas.



FIG 97.—MURILLO, *La Revelación del sueño del patricio.* (Academia de San Fernando.)

Mañara alzó un hospital al lado de la capilla de San Jor-

ge, reconstruída ésta última sobre un plan más vasto. Esta capilla, llamada de la *Caridad*, es la que decoró Murillo con obras del más alto interés, y que forman época en su brillante carrera. Dos composiciones, las mayores que emprendió: *Moisés hiriendo la roca* y el *Milagro de la multiplicación de los panes y de los peces*, que miden más de ocho metros de ancho, adornan los dos lados de la capilla. La mejor conocida es la primera, popularizada por la hermosa estampa grabada en 1839 por Rafael Esteve. Moisés está en el desierto guiando á su pueblo, que muere de sed; hiere la roca de Horeb, y, al golpe de la vara milagrosa, brota el agua; cruza las manos y da gracias á Dios. A su izquierda está su hermano Aarón. Alrededor de ellos, la multitud se precipita para beber el agua viva. Los hombres y las mujeres llenan vasijas; una madre da de beber á sus hijos; otra, sorda á los gritos del suyo, bebe con avidez. Entre todos aquellos grupos pintorescos y movidos se producen episodios y contrastes de actitudes. En primer término, un niño sobre un caballo muestra con alegría la roca entreabierta. La composición de este cuadro es sencilla y clara; cada parte es de una feliz invención, cada episodio atrae, cada tipo está bien caracterizado. El color, en el que todos los tonos concurren á formar una viva y cantante harmonía, está lleno de brillo y de frescura. La ejecución es resuelta, franca, completamente magistral.

Enfrente de este lienzo, el *Milagro de la multiplicación de los panes y de los peces* presenta una composición también muy animada de acciones y de personajes. A la izquierda, Jesús, rodeado de sus discípulos, tiene sobre sus rodillas los cinco panes, y bendice los peces que le presenta un niño. A la derecha, formando un grupo episódico,

hay unas mujeres que miran atentas. Un paisaje aéreo, luminoso, en el que se agita la inmensa multitud que ha acudido á escuchar la palabra divina, se desarrolla hasta lo infinito.

Estas dos obras, con un cuadro de altar que representa á *San Juan de Dios llevando á un pobre*, un *Niño Jesús* y un *San Juan Bautista*, son todo lo que queda hoy del conjunto de ocho grandes pinturas y de dos de menores dimensiones que Murillo ejecutó en la *Caridad*. Las que han desaparecido, robadas cuando la ocupación de Sevilla durante la guerra de la Independencia, comprendían: *Cristo curando al paralítico*, *Abraham adorando á los tres ángeles*, *San Pedro libertado de la prisión* y la *Vuelta del Hijo Pródigo*. Una quinta, pura obra maestra: *Santa Isabel de Hungría curando á los leprosos*, restituída á España en 1815, está actualmente en la Academia de San Fernando.

El otro conjunto, emprendido en seguida por Murillo, fué la decoración de la iglesia del convento de los capuchinos, extramuros de Sevilla. Estaba formado de veinte lienzos, donde los personajes eran de tamaño natural. Diez componían el altar mayor, los otros diez estaban distribuídos en el resto de la iglesia. Uno de ellos, el *Jubileo de la Porciúncula,* pertenece actualmente al Museo del Prado. Los otros están en el Museo provincial de Sevilla. Ya hemos hablado del admirable *Santo Tomás de Villanueva dando limosna*, que formaba parte de este conjunto; pero debemos mencionar igualmente, con una bellísima *Concepción*, con un *San Antonio de Padua* y un *San Félix de Cantalicio*, desbordante de amor divino, una obra capital, *Cristo desprendiéndose de la cruz y abrazando á San Francisco de Asís,* página sublime, en la que la ejecución está á la

altura de la inspiración, y que sobrepuja, por la intensidad del sentimiento religioso, lo que hemos encontrado hasta aquí de más expresivo y de más profundamente místico en la obra del maestro.

Cuando hubo terminado esta decoración, Murillo se trasladó á Cádiz. Había aceptado el encargo de un gran cuadro de altar, el *Matrimonio místico de Santa Catalina*, que debía pintar, así como otros diversos asuntos, en la iglesia de los Capuchinos. Ya había comenzado á bosquejar el hermoso grupo de la santa recibiendo el anillo de esponsales de manos del Niño-Dios, cuando una caída que sufrió del andamio le obligó á dejar su obra sin concluir. Meneses Osorio, su discípulo preferido, fué quien terminó la *Santa Catalina*.

El gran artista, juzgándose mortalmente herido, volvió á Sevilla; desde entonces su vida estuvo llena de sufrimientos. Habitaba á la sazón en la parroquia de Santa Cruz, y todos los días iba á esta iglesia á meditar algunas horas ante el famoso cuadro de Pedro Campana, el *Descendimiento de la cruz*, por el cual tenía una especie de culto.

El 3 de Abril de 1682, sintiéndose acometido de extrema debilidad, dictó sus últimas voluntades. Su testamento, cuya redacción fué bruscamente interrumpida por la muerte, nos ha sido conservado, y nada expresa mejor que este documento la admirable sencillez de corazón de aquel hombre profundamente honrado y piadoso.

Después de haber estudiado al artista en las manifestaciones elevadas donde se complació más habitualmente su genio, nos queda seguirlo á los dominios menos ambiciosos, donde el talento y la habilidad manual bastan para

producir obras de mérito. Como retratista, Murillo dejó



Fig. 98.—Murillo, *Santa Isabel de Hungría curando á los leprosos.*

(Academia de San Fernando.)

admirables y vivientes efigies, especialmente las que están hoy en las colecciones Spener y Wellington, en Inglaterra,

y del barón Seillere, en París. Dos hermosísimas obras, los retratos de *D. Justino Neve* y de *D. Andrés de Andrada*, están igualmente en las galerías inglesas; el Museo del Prado no posee de él más que el retrato, lleno de vida y de espíritu, del *P. Cabanillas*. Acostumbrado desde muy temprano á pintar muchos objetos inanimados, adquirió prontamente una habilidad de ejecución verdaderamente prodigiosa para reproducir flores, animales y paisajes.

En este último género, que Murillo apenas trató más que como lo hicieron los boloñeses, es decir, en una manera decorativa, accesoria y que busca el efecto subordinado al asunto, tuvo por iniciador á IGNACIO IRIARTE (1620 á 1685), discípulo de Herrera el Viejo, del que los museos de Sevilla y de Madrid, conservan algunas obras. Por espacio de mucho tiempo, ambos asociaron sus pinceles en cuadros de caballete, de los que Iriarte pintaba el paisaje, y donde Murillo colocaba alguna escena de la Biblia ó del Evangelio.

De los numerosos discípulos que había formado, ninguno se elevó á su altura ni excedió en mérito, lo que pueden dar la experiencia y la práctica. Su hijo Gaspar, que se hizo sacerdote, cultivó un momento la pintura y se esforzó por imitar á su padre. FRANCISCO MENESES OSORIO, el más hábil de los discípulos del maestro, y el que fué encargado de terminar la *Santa Catalina*, le secundaba habitualmente en las numerosas repeticiones y copias de sus cuadros, en las cuales empleaba igualmente á JUAN GARZÓN, JUAN SIMÓN GUTIÉRREZ, autor de una serie de asuntos tomados de la vida de Santo Domingo, y en fin á SEBASTIÁN GÓMEZ, apodado el MULATO, el esclavo que Murillo tenía á su servicio, y del que hizo un verdadero artista.

Un caballero de Malta, PEDRO NUÑEZ DE VILLAVICENCIO (1635-1700), que le acompañó en la hora de la muerte



FIG. 99.—MURILLO, *Aparición de la Virgen á San Bernardo.* (Museo del Prado.)

y que había sido su discípulo y su amigo, se inspiró sobre todo en los asuntos populares y realistas del maestro. El

Museo del Prado posee de él una hermosa pintura que representa á unos *Niños jugando á los dados*.

A estos discípulos, casi todos ayudantes ó colaboradores suyos, conviene añadir los nombres de los pintores que recibieron sus consejos ó que no hicieron más que pasar por su taller. Entre estos últimos los más notables fueron ALONSO DE ESCOBAR, FERNANDO MARQUEZ JOYA, FRANCISCO PÉREZ DE PINEDA, JOSÉ LOPEZ y FRANCISCO ANTOLINEZ DE SARABIA. Este último producía paisajes de pequeñas dimensiones sirviendo de fondo á asuntos religiosos, y no debe ser confundido con José Antolinez (1639-1676), su tío, discípulo de Francisco Rizi, y autor de una excelente pintura que representa á la *Magdalena en éxtasis*, conservada en el Museo del Prado,

Después de estos discípulos, más ó menos directos, vinieron los imitadores. Su serie, muy numerosa, se prolonga hasta el fin del siglo XVIII. MIGUEL DE TOVAR (1678-1758), y su discípulo JUAN RUIZ SORIANO (1701-1763), BERNARDO GERMAN DE LLORENTE (1685-1757) y JUAN DE ESPINAR (1720-1783), son las individualidades más notables de ella. El Museo del Prado posee del primero una buena copia de un retrato de Murillo, cuyo original se ha perdido, y de Llorente una Virgen *(la Divina Pastora)* guardando blancos corderos que levantan hacia ella su boca adornada con una rosa. La pintura había llegado en Sevilla á este punto rápidamente. Al encanto penetrante y á la gracia seductora de Murillo sucede la insipidez: su poético misticismo va acabando, en sus imitadores, en conceptismo devoto, en asuntos bonitos y quintaesenciados.

El mérito deslumbrador de Murillo, y la fama de que se había visto rodeado desde muy temprano en Sevilla, no

habían dejado de suscitarle envidiosos. Dos de sus contemporáneos, por lo demás ambos pintores hábiles, Francisco de Herrera el Mozo (1622-1685), y Juan de Valdés Leal (1630-1691), pretendieron disputarle el puesto que se había conquistado en el favor del público. El primero, que después de haber robado á su padre, había huído á Italia, cayó enseguida en el amaneramiento. Vuelto á Sevilla después de este peligroso aprendizaje, pintó para la catedral dos vastas composiciones, las mejor ordenadas que produjo: los *Doctores de la iglesia adorando el Santo Sacramento y á la Virgen*, y *San Francisco subiendo á los cielos sostenido por los ángeles*. Al lado de grandes defectos, Herrera mostró en estas dos pinturas sus cualidades propias: la ciencia del efecto, un perfecto sentimiento del claro obscuro y un colorido fresco y brillante; pero carecen de serenidad, y por tanto, de verdadera grandeza. Lo que en Herrera el Viejo, era exuberancia y fuerza, en el hijo ya no es más que amaneramiento y afectación.

Cuando en 1669, gracias á la iniciativa de Murillo, se unieron los artistas de Sevilla para establecer una academia de dibujo, éste fué nombrado presidente y Herrera vicepresidente. No estar sino en segundo término, cuando su glorioso rival ocupaba el primero, no podía convenir al orgulloso Herrera. Presentó su dimisión y partió para Madrid. Volviendo á un asunto admirablemente tratado en Sevilla por su padre, ejecutó para el convento de Carmelitas el *Triunfo de San Hermenegildo*, hoy en el Museo del Prado. La vanidad ya tan grande del artista aún se exaltó más por el éxito que obtuvo esta pintura, sin embargo de ser de actitudes tan violentas y tan falsas en su aparente vigor. Llamado para decorar con frescos el coro de la igle-

sia de San Felipe y después la cúpula de Nuestra Señora de Atocha, estas obras hicieron crecer aún más una reputación, sin embargo, tan poco justificada.

Nombrado pintor de cámara por Felipe IV, gozó de gran favor bajo la regencia de Mariana de Austria, y más tarde también bajo el reinado de Carlos II. Habiendo obtenido el empleo de conservador del palacio, fué enseguida elegido, en razón á los estudios desgraciadamente muy superficiales que había hecho de arquitectura, director de los edificios reales, y con este título trazó los planos del Santuario de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. En estos últimos trabajos, lo mismo que en su pintura, Herrera comienza la serie de los decadentes, sucesores demasiado inmediatos de los grandes artistas que habían sido gloria de la Escuela. Esta nueva generación, tristemente hábil, va á remplazar el genio ausente con fórmulas banales y fáciles; se enorgullecerá como de un mérito de su deplorable fecundidad. Herrera el Mozo hace ya presentir á *Luca Giordano* y el próximo imperio de su desastrosa influencia.

El otro rival de Murillo, Juan de Valdés Leal, había estudiado la pintura en Córdoba con Antonio del Castillo, un realista de buena ley, colorista duro, pero buen dibujante. Habiendo pasado algún tiempo en el taller de Zurbarán, era aficionado á los efectos de contraste de luz y de sombra, y trasmitió esta afición á su discípulo.

Cuando Valdés Leal fué á fijar su residencia en Sevilla, no tardó en dar á Murillo y á todos sus colegas pruebas de su detestable carácter. Habiendo obtenido un cargo en la Academia de dibujo, al mismo tiempo que Murillo era elegido presidente de ésta y Herrera vicepresidente, pre-

sentó su dimisión al cabo de algunos meses, volvió al mismo cargo, consiguió después ser elegido para la presidencia, tuvo entonces toda clase de diferencias con sus colegas y finalmente abandonó la Academia. Sea lo que quiera de su humor insociable, Valdés es un verdadero pintor, que acusa fuertemente su originalidad en una nota de realismo que á veces excede en violencia y en horror al mismo Ribera. La catedral de Sevilla conserva dos obras importantes suyas: *Cristo azotado por sus verdugos*, y *San Ildefonso recibiendo la casulla milagrosa de manos de la Virgen.* Pero donde Valdés dió mejor toda la medida de su enérgico talento fué en el hospital de la *Caridad,* para el cual había pintado Murillo obras maestras. Independientemente de una gran composición, la *Exaltación de la Cruz*, de la que existe un soberbio bosquejo en el palacio de San Telmo en Sevilla, ejecutó para la cripta, situada bajo el coro de la capilla, dos pinturas feroces, terribles, donde comenta como místico, áun expresándose como realista, la fatalidad de la muerte y la nada de las grandezas de la tierra. Una de estas amenazadoras composiciones representa un pudridero, donde, en el primer término, son presa de los gusanos dos cadáveres, el de un obispo y el de un hidalgo, tendidos en su ataúd; el otro la *Muerte*, *rodeada de los emblemas de la vanidad humana.*

Valdés pintó un excelente retrato del fundador de la *Caridad*, don Miguel de Mañara, colocado en la sacristía de la capilla. Algunas otras pinturas del artista, que por lo demás produjo mucho, las conserva el museo provincial de Sevilla. Entre las más características de su talento de colorista y de sus métodos de ejecución, rápidos, á veces atrevidos hasta la brutalidad, y otras veces tan delicados

y acariciados como en Murillo, se puede notar: *La tentación de San Jerónimo*, *San Jerónimo azotado por los ángeles* y *El bautismo de San Jerónimo*.

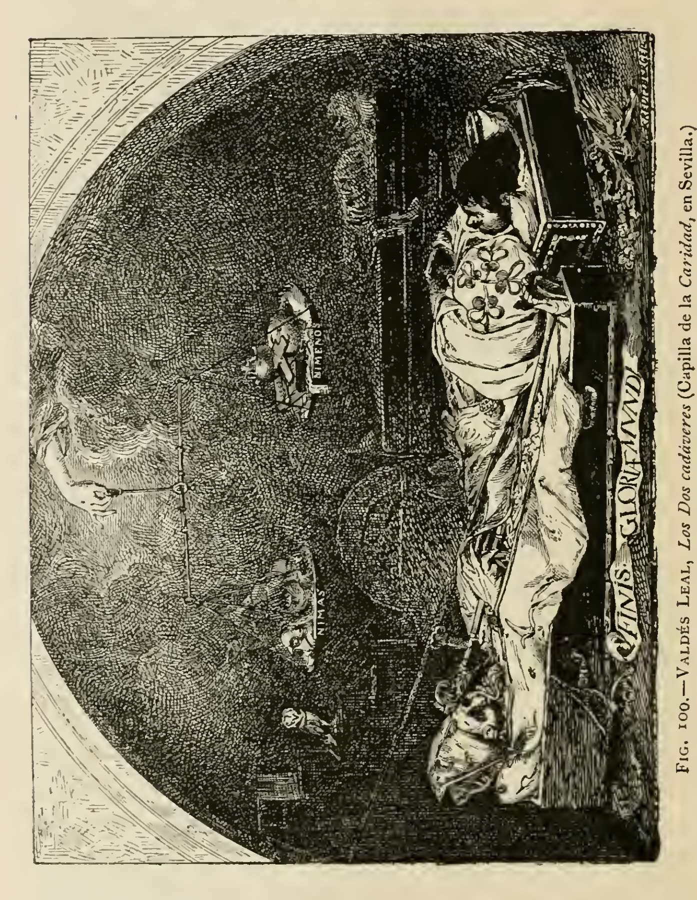


FIG. 100.—VALDÉS LEAL, *Los Dos cadáveres* (Capilla de la *Caridad*, en Sevilla.)

Valdés Leal fué igualmente un hábil grabador al agua fuerte; hay de él diferentes piezas que reproducen la cus-

todia de la catedral, obra famosa de Juan de Arfe, y otras diferentes estampas que representan la decoración interior de la catedral con motivo de las fiestas de la canonización de San Fernando, para la cual Valdés mismo había compuesto todos los dibujos. Uno de sus mejores discípulos, Matías de Arteaga (1640?-1703), grabó también muchas de las pinturas del maestro; sus otros discípulos fueron su propio hijo, Lucas de Valdés, que terminó algunas obras que dejó sin concluir su padre, Ignacio de León, Pedro de Uceda, Cristóbal de León y Clemente de Torres (1665-1730). Valdés, durante una estancia que hizo en Córdoba, tuvo también ocasión de dar consejos al joven Antonio Palomino y de guiar sus primeros pasos en el arte.

Mientras que la pintura española lanza el último y fulgurante destello en Sevilla con Murillo y Valdés Leal, un artista de valor, pero cuyas obras no son bastante conocidas, Jacinto Jerónimo de Espinosa (1600-1680), continuaba en las provincias de Valencia y de Murcia las tradiciones de los Ribalta, pero aliándolas á un naturalismo más franco, más pronunciado que el que habían practicado sus maestros. Había tenido por condiscípulo á José de Ribera; es, pues, posible que Jerónimo de Espinosa sufriera, al menos en cierta medida, la influencia de su glorioso compañero. De todos modos, su estilo y sus métodos tienen un sello bien marcado de individualidad. En Valencia y en el museo provincial, donde se conservan las obras que pintó para diversos conventos de la región, es donde se le puede solamente estudiar. Entre las composiciones que caracterizan mejor su manera, debemos citar *La comunión de la Magdalena*, que es una obra capital, y cuatro cuadros en que el artista

reprodujo diversos episodios de la vida de San Luis Beltrán, y algunos retratos tan bellos como los de Zurbarán y de Murillo. Sus pinturas alusivas á la vida de Constantino, su *San Luis*, obispo de Tolosa, y sobre todo, una *Sagrada Familia*, cuyo realismo raya casi en la trivialidad, ofrecen igualmente interés.

Jerónimo de Espinosa es el último pintor que, en la región de Valencia, dió pruebas de talento y de originalidad.

Su hijo, Miguel Jerónimo de Espinosa, continuó bastante débilmente las tradiciones de su padre, cuya influencia no desapareció con él, y que puede todavía comprobarse en el museo de Valencia en algunas pinturas de los dos hermanos Salvador Gómez, de Gregorio Bausa, de Luis Domingo (1718-1767) y de García Ferrer.

Un condiscípulo de Jerónimo de Espinosa en el taller de Ribalta, y contemporáneo suyo, Mateo Gilarte (1620?-1700), produjo algunas obras que recuerdan más bien el estilo de Zurbarán que el del maestro valenciano. Gilarte trabajó principalmente en Murcia, y los museos del Prado y de Fomento conservan algunos de los lienzos que pintó para los conventos de esta provincia. En diversas ocasiones tuvo por colaborador al capitán Juan de Toledo (1611-1665), discípulo de Miguel-Angel Cerquozzi y pintor de marinas, que le ayudó á componer *La batalla de Lepanto,* para la capilla del Rosario en la catedral. El Museo del Prado posee de éste último algunas marinas de ejecución muy brillante, que representan un *Combate naval entre turcos y españoles*, un *Desembarco en una playa* y un *Abordaje.*

En 1615, un discípulo del Greco, Pedro Orrente

(1570?-1644), se estableció en Valencia y abrió un taller. Antes había ejecutado para la catedral de Toledo dos composiciones notables, *Santa Leocadia apareciéndose á San Ildefonso* y *La Natividad;* para la catedral de Valencia, pintó un *San Sebastián* de muy hermoso carácter y de un color que recuerda, por el brillo, la escuela veneciana.

Sus cuadros de caballete representando animales, establos y rebaños en marcha, y de los que se encuentran muestras en los museos del Prado y de Valencia, hacen ver con claridad en Orrente la preocupación de imitar el género y el color de Jacobo Bassano. De humor aventurero, Orrente habitó sucesivamente, después de haber abandonado Toledo, en Murcia, Cuenca, Valencia, Sevilla y Madrid, para volver al fin á morir en Toledo. En Cuenca, formó á Cristóbal García Salmerón (1603-1666), y en Valencia á Esteban March (1598?-1660), autor de un retrato de Mazo que forma parte del Museo del Prado y de un gran número de cuadros de batallas de atrevido toque y de distribución pintoresca y movida. Esteban, que firma algunas veces Esteve, tuvo por discípulos á su hijo Miguel March, de quien posee el museo de Valencia un *Martirio de San Bartolomé*, obra bastante mediana, y á Juan Conchillos Falco (1641-1711), del que algunas obras, conservadas en el mismo museo, no están desprovistas de talento y habilidad. Otro discípulo de Orrente, Pablo Pontons, decoró, en colaboración con Jerónimo de Espinosa, el altar mayor de la Iglesia de Santa María, en Morella, y esta asociación demuestra que Pontons se inclinaba más bien, por su estilo, hacia la manera de Espinosa que hacia la de Orrente.

Después de estos pintores no tenemos que mencionar

más que á Gaspar de la Huerta (1651-1714), que ejerció su arte en Valencia, pero un arte ya bien decaído, y que apenas se compone de otra cosa que de imitación y de reminiscencias. Después de él la decadencia es absoluta con Evaristo Muñoz (1671-1737), discípulo mediano de Conchillos, José Vergara (1726-1799), el P. Antonio de Villanueva y José Camarón (1730-1803).

Este rápido declinar de la pintura, en Granada, en Sevilla y en Valencia, siguiendo tan de cerca á la muerte de los maestros, se produjo casi tan prontamente, y en las mismas circunstancias, en Madrid. Un artista de verdadero mérito, Claudio Coello (1623?-1694), defenderá aquí, sin embargo, todavía, pero por corto tiempo, las sanas tradiciones de la escuela nacional contra las desastrosas tendencias de Herrera el Mozo y contra la admiración exagerada de que iban á ser objeto las obras y los métodos expeditivos del demasiado fecundo Luca Giordano. Claudio Coello había sido primero discípulo de Francisco Rizzi, después se había perfeccionado con Carreño, que hasta le hizo estudiar en los palacios las obras maestras de las colecciones reales. Habiendo contraído amistad con José Ximénez Donoso (1628-1690), discípulo de Carreño, de vuelta de Roma, donde había pasado largos años, los dos artistas emprendieron en común diversos trabajos decorativos en Toledo, en el Alcázar de Madrid, donde adornaron con frescos la habitación de la reina, y en la Panadería, situada en la Plaza Mayor, donde decoraron la escalera principal y la sala de honor. De estas obras no quedan más que algunos fragmentos. Para las fiestas dadas en Madrid con ocasión del casamiento de Carlos II con María Luisa de Orleans, Donoso y Coello fueron encargados de

los dibujos y de las pinturas para los arcos de triunfo alzados al paso de la joven reina. Las ingeniosas invenciones



FIG. 101.—CLAUDIO COELLO, *La Sagrada Forma.*
(Sacristía del Escorial.)

de los dos pintores fueron muy admiradas y al rey le gustó especialmente la de las alegorías que representaban á

las *Provincias de España ofreciendo flores, frutas y objetos preciosos á la nueva reina;* esta decoración fué grabada. Coello había trazado igualmente los proyectos para la ornamentación de la Plaza de la Villa, donde estaban representados los doce trabajos de Hércules, ejecutados bajo su dirección por Francisco de Solís (1619-1684), colorista hábil y gracioso, pero mal dibujante. En 1684, y después de haber pintado al fresco la cúpula de la iglesia de los Agustinos de Zaragoza, Coello fué nombrado pintor del rey; dos años después, y por muerte de Herrera el Mozo, sucedió á éste en el cargo de pintor de cámara; en fin, en 1686, era llamado á suceder á Carreño en sus títulos y en su empleo de conservador de Palacio. Habiendo dejado Francisco Rizi sin acabar diversas obras que le habían sido encomendadas para la sacristía del Escorial, fué encargado Coello de terminarlas.

Esta fué para él ocasión de producir una obra maestra. Abandonando los primitivos proyectos de Rizi, compuso para el altar llamado de la *Sagrada Forma*, porque se conserva en él una hostia milagrosa, un cuadro de invención atrevida y de una composición maravillosa. Representa en él el artista precisamente el cortejo real, llevando con toda solemnidad la santa hostia al altar que la está consagrado. El instante elegido es aquel en que el sacerdote da la bendición á los asistentes, arrodillados. Estos son otros tantos retratos. Toda la corte está allí representada: el rey, el prior del Escorial, un ministro de entonces, el duque de Medinaceli y unos cincuenta personajes. La escena tiene por marco el interior de la sacristía del Escorial. Esta pintura, de una disposición original y de una ejecución personalísima, es conocida con el nombre de

Cuadro de la Sagrada Forma. Costó cerca de tres años al artista. El éxito que obtuvo fué enorme. A él debió Coello que le encargaran pintar gran número de cuadros y de retratos, y entre estos últimos los de el rey, de su segunda mujer, Mariana de Neubourg, y de la reina madre, Mariana de Austria. Al mismo tiempo obtuvo la dirección de los trabajos de embellecimiento en el Palacio, especialmente la decoración de la galería del *Cierzo*, para la cual hizo que le ayudara Antonio Palomino; en fin, en 1691 el cabildo de la catedral de Toledo le nombraba su pintor. En esta época Coello llegaba al apogeo de la gloria y de la fortuna, y ningún otro artista podía pretender disputarle la supremacía. De pronto cambió la situación. En 1692 era llamado de Italia Luca Giordano, para ejecutar grandes trabajos en el Escorial. Apodérase del favor del imbécil Carlos II, obtiene encargos sobre encargos, los ejecuta, con grande admiración de los necios, con aquella deplorable facilidad que le mereció el apodo de *fa-presto*, y reina, en fin, como soberano, sobre la escuela, que pervirtió y arrastró hacia la más completa decadencia. Coello, herido en su amor propio y en su patriotismo, y teniendo clara noción del mal profundo que el italiano iba á causar con sus procedimientos entre los artistas jóvenes, abandonó los pinceles y se dejó morir.

El es el último pintor del brillante período del siglo XVII, que cierra, por lo demás, de la manera más digna. El Museo del Prado posee dos de sus más importantes composiciones religiosas, que llevan la fecha de 1669, y un retrato de Carlos II; en el de Fomento se encuentra una excelente pintura representando á *San Agustín*, firmada y fechada en 1664. El catálogo del Museo del

Ermitaje, de San Petersburgo, registra un retrato del artista, pintado por él mismo. Se ensayó en el grabado al agua fuerte, y se conoce un *Calvario* y retratos de *Carlos II* y de *Mariana de Austria.* Sus discípulos más conocidos son SEBASTIÁN MUÑOZ (1654 1690), de quien el Museo del Prado posee el retrato, pintado por su mano, y TEODORO ARDEMANS (1664-1726); uno y otro obtuvieron el título de pintor del rey.

Ellos y algunos otros artistas contemporáneos suyos, como ISIDORO ARREDONDO (1653-1702), ACISCLO ANTONIO PALOMINO Y VELASCO (1653-1725), autor del *Museo pictórico*, publicado en Madrid en 1715 y en 1724, y el catalán ANTONIO VILADOMAT (1678-1755), instruídos en las lecciones de los maestros, conservan todavía algo de las sanas tradiciones recibidas. Poco después de ellos la caída es profunda y completa. ALONSO DEL ARCO (1625-1700), JUAN GARCÍA DE MIRANDA (1677-1749), PEDRO RODRÍGUEZ DE MIRANDA (1696-1766), JERÓNIMO ANTONIO DE EZQUERRA y DIONIS VIDAL, éstos dos últimos, discípulos de Palomino, merecen apenas que sean conservados sus nombres.

Un especialista en la pintura de flores, JUAN DE ARELLANO (1614-1676), de quien el Museo del Prado conserva algunos cuadros en la manera de Mario *deifiori*, estuvo en gran boga en el siglo XVII. Formó un discípulo muy bueno, BARTOLOMÉ PÉREZ (1634-1693) del que se encuentran en el mismo Museo graciosos *floreros*, ejecutados con más naturalidad y ligereza de pincel que Arellano.

Un pintor de Cádiz, conocido únicamente con el sobrenombre de ENRIQUE DE LAS MARINAS (1620-1680) se había formado por la misma época en Andalucía una gran reputación por su gran habilidad en un género en que sobresalía: la pintura de marinas.

CAPITULO IX

LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVIII

FRANCISCO GOYA

El nieto de Luis XIV sucede á Carlos II en el trono de España, y los comienzos de su reinado se marcan con las largas luchas de la guerra de sucesión. Una vez conquistada la paz y consolidado su trono, Felipe V no tiene en derredor suyo, para trabajar en el embellecimiento de los palacios que hace construir en Madrid y en San Ildefonso, ningún artista de valor. El arte español ha muerto. Dirígese entonces á Le Brun, quien le envía á Houasse. Este permanece poco tiempo en España. Al padre sucede el hijo, Miguel Angel Houasse (1675-1730) que forma algunos discípulos: Juan Bautista Peña, Pablo Pernicharo y Antonio Gonzalez Ruiz, que fueron pensionados en Roma por el rey. Los tres volvieron siendo medianos pintores, inclinándose en tanto hacia Carlos Maratta, en tanto hacia Natoire.

Un cuarto artista indígena, Andrés de la Calleja, (1705 á 1775), discípulo de Ezquerra, ejecuta por el mismo tiempo algunas composiciones sin interés. A Miguel Angel Houasse, sucede, como primer pintor del rey, Juan Ranc, el mejor discípulo de Rigaud; Ranc se empleó principalmente

en pintar retratos, y no dejó discípulo notable. Murió en Madrid en 1735, y fué reemplazado por Luis Miguel Vanloo, que permaneció en España hasta 1752. Pero no fué únicamente á Francia á donde Felipe V y, más tarde, su hijo Fernando VI, piden artistas. De Italia llegan sucesivamente Vanvitelli, Procaccini, Amiconi y Corrado.

¿Cómo esperar ver renacer un arte original é indígena en medio de esta confusión de doctrinas y de métodos extranjeros? Se pensó entonces en crear una enseñanza oficial y en confiar su vigilancia y dirección á una academia. Este proyecto tomó cuerpo lentamente, y en 1751, y después de algunos años de preparaciones, quedó definitivamente fundada la Academia de San Fernando con clases de pintura, de escultura, de arquitectura y de grabado. Los resultados obtenidos al principio fueron muy insignificantes, y se hizo una modificación de los métodos de enseñanza.

Pero sólo en el reinado de Carlos III se establece la enseñanza académica sobre bases más racionales, y gracias á Rafael Mengs, mirado entonces como el Mesías de un nuevo renacimiento, y llamado á ejercer la dirección de las bellas artes en España. A los modelos gráficos que copiaban los alumnos de las clases de dibujo, á las cabezas de expresión de Maratta, Procaccini, Vanloo, etc., sustituye el estudio directo del relieve y los vaciados de bustos y estatuas antiguos. Esto era ya un progreso. Pero la enseñanza de la pintura no fué tan dichosa. El eclecticismo de Mengs, que no pretendía nada menos que conciliar y unir el gran dibujo de Miguel Angel, la corrección de Rafael, el claro-oscuro y la gracia de Corregio con el colorido armonioso de los grandes venecianos, para crear un estilo nuevo, no llegó en realidad más qne á formar discípulos

impotentes, inhábiles para abstraerse de las fórmulas aprendidas, é incapaces de pensar y de producir por su propia cuenta. Entre estos artistas demasiado bien disciplinados, y que Mengs empleó con preferencia en los grandes trabajos de decoración que dirigía, los más notables son FRANCISCO BAYEU (1734-1795) y su hermano RAMÓN, MARIANO SALVADOR MAELLA (1739-1819), JOSÉ DEL CASTILLO (1737-1793), FRANCISCO RAMOS, FRANCISCO AGUSTIN, GREGORIO FERRO (1742-1812) y los hermanos LUIS, ALEJANDRO y ANTONIO GONZALEZ VELAZQUEZ, antiguos pensionados del rey en Roma. En ninguno de ellos se podría encontrar la madera de un solo verdadero pintor. Existe sin embargo uno, LUIS MENENDEZ (1716-1780) discípulo de su padre FRANCISCO ANTONIO, miniaturista de Felipe V; pero este Menéndez apenas se dedica á las composiciones pretenciosas, y no pintó más que algunos raros y excelentes retratos, y más habitualmente sólidos cuadros de naturaleza muerta. El Museo del Prado posee algunos muy bellos.

Mengs se fué de Madrid después de haber profesado inútilmente é intentado, en vano, elevar á la altura de una escuela, su pseudo-clasicismo. Para acelerar la decoración del nuevo palacio, comenzado en tiempo de Felipe V por el arquitecto Sachetti, Carlos III llamó de Italia á los Tiepolo (1763). El viejo Giambatista murió en Madrid en 1770, después de haber adornado, con un mundo de figuras alegóricas y encantadoras, los techos de los salones de honor de Palacio. Su hijo Domenico acabó algunas otras obras, y murió también en Madrid.

Así que se fué Mengs, la moda volvió á lo gracioso y á lo bonito. Una vez más dirigióse España á la pintura francesa para vivificar su vena empobrecida. Unas tras otras

son objeto de la admiración de los particulares ricos y de la corte, las obras de Watteau, Boucher, Nattier, Natoire y Fragonard. Mientras que un pintor francés, Barthelemy Ollivier, de Marsella, que imita á Pater, trabaja en España con éxito, un discípulo de Boucher, Carlos de la Traverse, agregado á la embajada francesa del Marqués de Ossun, y que pinta, en tanto como su maestro, en tanto como Lauret, y dibuja como Eisen y Cochim, forma, durante su primera estancia en Madrid, nuevos adeptos.

Luis Paret y Alcázar (1747-1799) es uno de los vástagos que la escuela francesa hizo brotar en el suelo de la Península. Cuando Luis Paret salió de las manos de Traverse, estaba por completo preparado para pintar los lindos asuntos que prefería: esas romerías, fiestas populares donde se agita todo un pueblo alegre; esas vistas de parques á la Watteau, donde bajo umbrías alamedas pasan parejas enlazadas; esos aspectos diversos de ciertos sitios de Madrid, y con preferencia la Puerta del Sol, hormigueando en paseantes: hidalgos, abates, damas con *falbalás*, elegante concurrencia por entre la cual atraviesan carrozas majestuosas arrastradas por largos tiros de mulas muy adornadas; y también esos divertidos interiores, donde el artista nos muestra, como en el *Almacén de telas*, de la antigua colección Salamanca, á los chalanes regateando el precio de una compra, al tendero gravemente plantado detrás del mostrador, y á sus dependientes arreglando ó desdoblando algunas piezas de seda de vivos colores.

Paret fué, en efecto, el pintor de todas esas cosas encantadoras que supo tratar con pincel fino, delicado y espiritual y con delicioso asomo de originalidad. Hizo también paisajes y vistas de los *Puertos de España*, á la mane-

ra de José Vernet, y, como su maestro, dibujó gran número de ilustraciones, de títulos y de adornos para diversas



FIG. 102.—FRANCISCO GOYA. *Retrato del artista.*
(Según un agua-fuerte de los *Caprichos.*)

obras, como el *Parnaso* de Quevedo, las *Novelas* de Cervantes, etc.

Tal era el estado de la escuela, profundamente trastornada al contacto de todos los elementos extranjeros que se disputaban su dirección, cuando apareció Goya.

Francisco José Goya y Lucientes (1746-1828), nacido en Fuendetodos, pueblecillo de Aragón, aprendió en Zaragoza, en el taller de José Luzán Martínez (1710-1785), los primeros elementos de su arte. Este Luzán, que fué el promovedor, con Pablo Rabiella, pintor de batallas, de la creación de la Academia de San Luis, en Zaragoza, pintaba como los napolitanos Solimeno y Mastroleo, de quienes había sido condiscípulo y discípulo. No parece haber sido para Goya un maestro muy tiránico, puesto que supo respetar en él sus gustos innatos, limitándose á moderar su fogosidad, ya exuberante. De Zaragoza, Goya fué á Madrid, á donde lo llamaba su condiscípulo y amigo Francisco Bayeu, encargado por Mengs de importantes trabajos de decoración en Palacio. Esta estancia en Madrid fué de corta duración. Escuchando acaso los consejos de Mengs, Goya partió para Italia. Una vez en presencia de las grandes obras de los maestros, se creó para estudiarlas un método singular; no copiaba apenas, pintaba poco, más bien comparaba y reflexionaba, pasando á veces días enteros delante de un mismo cuadro; después salía de allí más rebelde que nunca á toda veleidad de asimilación de estilo ó de manera, no pareciendo buscar otro provecho en estos análisis, completamente intuitivos, que un conocimiento profundo de los procedimientos de ejecución propios de cada maestro. En Roma, Goya trabó amistad con David, entonces pensionado; pero esta amistad parece quedó rota inmediatamente después de la separación de los dos jóvenes pintores. Una huella del paso de Goya por



FIG. 103.—FRANCISCO GOYA, *Retrato de Carlos IV.*
(Museo del Prado.)

Italia se encuentra en el *Mercurio de Francia*, de Enero de 1772, que nos hace saber que el artista tomó parte en

un concurso abierto en Parma, en 1771, por la Academia Real de Bellas Artes, sobre el asunto de *Aníbal vencedor, contemplando desde lo alto de los Alpes las campiñas de Italia*. Goya, que había tomado algunas libertades con el programa académico, no obtuvo más que el segundo premio.

En 1772 volvió á Madrid, donde tres años después se casaba con doña Josefa Bayeu, hermana de su amigo. Su primera obra fué para Zaragoza, donde pintó un cielo en la bóveda de la capilla de la Virgen de Nuestra Señora del Pilar. Después fué encargado de componer y de pintar cartones destinados á la fábrica real de tapices de Santa Bárbara.

El 31 de Octubre de 1776, entregaba Goya su primer cartón el *Almuerzo sobre la hierba*, seguido algunos meses después de la graciosa composición el *Baile á orillas del Manzanares;* sucesivamente y hasta 1791, época en que dejó de pintar para la fábrica de Santa Bárbara, cuarenta nuevos cartones fueron terminados y sirvieron de modelo para la ejecución de dos ó tres veces tantos ejemplares de tapices empleados en la decoración de los palacios reales conservados en el Museo del Prado. Estos cartones forman una colección preciosa para el estudio de esta interesante parte de la obra del artista.

Entre estas composiciones, en las que Goya se inspiró casi únicamente en las costumbres y en los juegos populares y donde su talento, su ingenio, su fecundidad de imaginación volaron libremente, citaremos, como las más graciosas y más originales: la *Riña en la Venta Nueva*, un *Paseo en Andalucía*, el *Ciego de la guitarra*, el *Juego de Pelota*, el *Cacharrero*, el *Columpio*, las *Lavanderas*, las *Floreras*, la *Vendimia*, la *Boda*.



FIG. 164.—FRANCISCO GOYA, *El Columpio.*
(Alameda del duque de Osuna.)

Los cartones de Goya obtuvieron el más vivo éxito; á ellos debió el origen de su reputación, inaugurando así su papel de pintor nacional.

Trasportando á cuadros de caballete los asuntos que le habían salido tan bien en los cartones, produjo desde entonces un número considerable de pinturas de género, cuyos temas estaban tomados de las costumbres de su tiempo. Corridas de toros, procesiones, mascaradas, aventuras amorosas, encuentros con ladrones en los caminos reales: todas estas escenas pintorescas le ofrecen divertidos asuntos donde prodiga su sentido exquisito de la vida popular y su espíritu observador. En estos cuadros de pequeño tamaño, su colorido es claro, lozano, argentino, á veces de pasta muy fina, brillante, pero siempre muy harmonioso y delicado. Sus mejores trozos en este género decoran una quinta, en los alrededores de Madrid llamada la Alameda, y que pertenece al duque de Osuna. Entre los veintidós asuntos ejecutados de 1787 á 1798, y que adornan dicha quinta, citaremos principalmente: *Un accidente cómico*, espiritual escena á lo Fragonard, el *Ataque de la berlina por los ladrones*, los *Toros antes de la corrida*, las *Estaciones*, la *Cucaña*, lo *Romería de San Isidro* y la *Aparición del Comendador;* todo el lado sonriente, ligero y finamente malicioso del talento del artista se refleja en esas lindas pinturas, de que la Academia de San Fernando posee igualmente preciosas muestras tituladas: *El Entierro de la sardina*, la *Inquisición*, los *Locos* y los *Disciplinantes*.

Las *Manolas en el balcón*, de la antigua galería del infante don Sebastián, y los dos encantadores lienzos de la Academia de San Fernando, que representan la misma joven, desnuda aquí, vestida allá, y llamada la *Maja*, muestran en el artista un pintor de raza. Evidentemente, en la pintura de género es donde reside la mejor parte del talento de Goya. Sin embargo, todo es del mismo valor en su



FIG. 105.—FRANCISCO GOYA, *Los Disciplinantes*. (Academia de San Fernando.)

producción, á menudo apresurada, improvisada, fogosa, y que se acerca por la audacia en los métodos, á lo que el arte moderno presenta actualmente de más atrevido.

Las aptitudes naturalistas de Goya, sus eminentes cualidades de colorista y de observador, le sirvieron maravillosamente en la pintura del retrato. Sus primeros ensayos en este género fueron saludados por un completo triunfo en la corte y entre la grandeza, y en seguida se puso de moda el ser retratado por él. Los personajes políticos, los poetas, los sabios, las grandes damas y las comediantas, todas las celebridades por cualquier concepto de la época, obedecieron á esta moda, que persistió, por lo demás, durante la mayor parte de la carrera del artista. Hay en los retratos de Goya algo de Velázquez, de Reynolds, de Greuze y de Fragonard; los unos, como los *retratos del Infante D. Luis y su familia*, del *Conde de Florida Blanca* (1783), del *General Urrutia* (1798), del *Duque de Alba* (1799), como *La familia de Carlos IV* (1800), del Museo del Prado, así como los retratos ecuestres del rey y de su mujer *María Luisa*, parecen estar inspirados por el corte magistral y la sobriedad de tonos de los retratos de Velázquez; otros menos fastuosos, más íntimos, recuerdan en tanto el luminoso colorido de los graciosos venecianos del siglo XVIII, en tanto las coloraciones claras y floridas de nuestra escuela francesa. A veces Goya mezcla felizmente, pero quedando siempre el mismo, Tiepolo y Fragonard, y á veces también Greuze y Reynolds, como se ve en el retrato del *Joven con frac gris*, que formaba parte de la galería Salamanca, y como se ve también en el Museo del Louvre en el retrato del convencional *Fernando Guillemardet*, embajador de Francia en Madrid en 1798, y sobre todo, en



Fig. 106.—Francisco Goya, *La Maja*.—(Academia de San Fernando.)

la Academia de San Fernando, donde se conservan los hermosos y vivientes retratos de Moratín, de Bayeu, de Villanueva y del mismo Goya.

Se trataría en vano de describir toda la variedad de maneras, toda la asombrosa flexibilidad de talento de que Goya dió pruebas en sus numerosos retratos de mujeres. Los de la *Duquesa de Alba*, en el palacio de Liria, en Madrid, de *Doña Josefa Bayeu*, su mujer, en el Museo del Prado, y de *la Tirana*, en la Academia de San Fernando, son con justicia particularmente célebres, sea por la gracia y el brillo del toque, sea por el encanto y la frescura de su colorido.

Enemigo de los convencionalismos, de las fórmulas tradicionales, enamorado por encima de todo de lo pintoresco, del carácter y del efecto, profundamente escéptico por otra parte en materia de creencias religiosas, ningún artista parecía tan poco dotado como Goya, para emprender la pintura decorativa de los santuarios. Así sus grandes obras en este género son frías y están desprovistas de toda emoción y de todo sentimiento. Su fresco de Nuestra Señora del Pilar, en Zaragoza, que cuenta *El triunfo de la Virgen y de los santos mártires*, no es más que una vasta máquina, sabiamente dispuesta, es verdad, correcta, y que podría ser acaso comparada, por el brillo de las coloraciones, á las pinturas ejecutadas por los Tiépolo en el palacio de Madrid; pero ningún soplo de fe anima y calienta esta composición, que podrá aparecer vulgar, demasiado sabia y casi banal. Tampoco son obras inspiradas el *San Bernardino de Siena*, que pintó para la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, ni las dos composiciones representando asuntos tomados de la vida

de *San Francisco de Borja*, que decoran una de las capillas de la catedral de Valencia, ni las *Santas Justina y Rufina*, de la catedral de Sevilla. Ni siquiera puede ser



Fig. 107.—Francisco Goya, *La Familia de Carlos IV.* (Museo del Prado.

exceptuada *La traición de Judas*, que está en la sacristía de la catedral de Toledo, composición fogosa, donde Goya trató de imitar el claro-oscuro de Rembrandt, pero cuyas figuras, de un carácter demasiado vulgar y brutal, están muy lejos de despertar piedad y fervor en el alma del es-



FIG. 108.—FRANCISCO GOYA,
El Joven con frac gris, retrato del nieto del artista.

pectador. Tampoco existe traza de sentimiento religioso en las grandes decoraciones al fresco ejecutadas por él en la cúpula y en diversas otras partes de la capilla de San Antonio de la Florida. Estos frescos son famosos, pero por otro concepto que el de la inspiración mística. El que adorna la cúpula representa á *San Antonio de Padua resucitando á un muerto*; y lo que choca más cuando se le estudia, es menos la acción principal que lo accesorio. Lo que se impone más bien á la mirada es la multitud de asistentes, una multitud que se agita con los trajes y las actitudes más pintorescas y de más vida. Rompiendo con las tradiciones de escuela, Goya no obedeció, en esta creación tan movida, más que á su solo gusto por el naturalismo.

Lejos de preocuparse, en los trajes y en la elección de sus tipos, de la verdad histórica, se complació, por el contrario, en modernizar á sus personajes. Sus mujeres son picantes manolas con mantilla blanca ó negra; sus hombres gentes del pueblo, mezclados con algunos majos, orgullosamente envueltos en su capa de colores chillones. En las bóvedas pinta querubines y arcángeles, levantando ó sosteniendo cortinajes; pero dotó estas figuras de tantos encantos femeninos y de gracias tan sensuales, que evocan demasiado las seducciones de la carne. Toda esta decoración, acabada en el año 1798, es, sin embargo, muy feliz en punto á la ejecución; su tonalidad es delicada y clara, y el color, sobriamente comprendido, resuena muy harmonioso en su amplio y luminoso propósito.

El talento caprichoso, á veces genial, y tan personal de Goya, talento que rompía vivamente, por sus audacias, con la manera fría y académica de los pintores contemporáneos suyos, le había conquistado una asombrosa popula-



FIG. 109.—FRANCISCO GOYA, *Retrato de la comedianta «la Tirana.»*
(Academia de San Fernando.)

ridad, que aumentó, áun cuando publicó sus aguas fuertes.

De 1796 á 1797, aparecieron los *Caprichos*, colección de 80 planchas, donde el artista se revela á la vez bajo el aspecto de un colorista potente y de un moralista profunda-



FIG. 110.—FRANCISCO GOYA, *Retrato de la nieta del artista.*

mente cáustico y original. En estas mordaces composiciones, Goya la emprende, en efecto, con todo y con todos. Al lado de escenas de costumbres irónicamente interpretadas, de alusiones burlonas á las supersticiones populares, de sueños extraños y de visiones fatídicas del porvenir; al lado de asuntos donde se atreve con la aristocracia, la



FIG. 111.—FRANCISCO GOYA, *Está bien estirada.*
(Fac-símil de la plancha 17 de los *Caprichos.*)

reina, el favorito, los ministros y las instituciones socia-

les, Goya prodiga los ataques, de una profundidad y de una audacia inauditas para el medio y la época en que vieron la luz, dirigidos en tanto contra la monarquía, la religión y sus dogmas, en tanto contra la Inquisición, y, sobre todo, contra las órdenes monásticas. Tal es esta obra singular por tantos títulos, y cuyo alcance satírico se disimula apenas bajo el velo de una aparente fantasía.

A los *Caprichos*, el artista hizo suceder *La Tauromaquia*, *Los Prisioneros*, los *Proverbios* y las *Desdichas de la guerra*, donde se desarrollan tantas y tan conmovedoras escenas.

Antes de estas diversas series había grabado muchos cuadros de Velázquez al agua fuerte, y más tarde algunas obras originales aisladas, como *El Agarrotado*, una *Escena popular*, *El Coloso* y algunos *paisajes fantásticos*.

Durante la tormentosa época que se extiende desde 1803 á 1814, y durante las luchas de que fué teatro España, Goya no tomó ninguna parte activa en los acontecimientos que trastornaron su patria. Siguió siendo el primer pintor titular del rey José, como lo había sido de Carlos IV, y como después debía serlo de Fernando VII. Si pintó el retrato del rey José, pintó igualmente esas dos escenas de matanza, tan furiosamente ejecutadas, que conserva el Museo del Prado, y que reproducen sangrientos episodios del levantamiento de los madrileños, en las jornadas del 2 y del 3 de Mayo de 1808.

Goya, cuyas ideas liberales y filosóficas eran claramente manifestadas en las aguas fuertes, fué sospechoso á los ojos de los realistas, que lo acusaron de falta de patriotismo. Así, á la vuelta de Fernando VII, temiendo ser víctima de las persecuciones de los *ultras*, tomó el partido de ale-



FIG. 112.—FRANCISCO GOYA, *La Caida de un picador*. (De un agua-fuerte de la *Tauromaquia*.)

jarse de Madrid. Pidió una licencia y fué á establecerse en

Burdeos, en medio de familias españolas amigas, entonces desterradas. En Burdeos prosiguió, á pesar de su edad



Fig. 113.—Francisco Goya, *¡Nada!*
(Fac-símil de la plancha 69 de las *Desdichas de la guerra.*)

avanzada y del debilitamiento de la vista, los ensayos de litografía que había comenzado á practicar en Madrid des-

de 1819. Las *Corridas de toros*, que se componen de cuatro piezas litografiadas, y de las que Eugenio de Lacroix admiraba tanto el movimiento y el color, fueron ejecutadas en Burdeos en 1825, al mismo tiempo que otras varias obras pequeñas. Con ocasión de un viaje que Goya tuvo que hacer á Madrid en 1827 para conseguir que lo dejaran seguir residiendo en Francia, Fernando VII, autorizándolo, le impuso la condición de que antes de salir de España se dejara retratar por D. Vicente López (1772-1850), entonces pintor de cámara. Este retrato figura hoy en el Museo del Prado, y es seguramente la mejor obra que ejecutó el fecundo, pero mediano pintor don Vicente López.

Goya, de vuelta en Burdeos, murió á la edad de ochenta y dos años. Meteoro brillante, pero pasajero en el cielo del arte, tuvo ayudantes más bien que discípulos, tales como Gil Ranz y Julia Asensio, y sobre todo imitadores, cuyas medianas producciones no podrían ser comparadas con las del maestro. En realidad, entre los artistas de nuestro tiempo, es entre los que ha encontrado sus más ilustres y sus más entusiastas admiradores este obstinado aragonés, que supo constantemente ser el mismo y conservar intactos sus dones innatos, que son los de su raza y de su tierra, y los mismos, aun que en un grado superior, que poseyó Velázquez.



TABLA DE LOS GRABADOS

QUE ILUSTRAN LA «HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA»

INDICE



